GESCHICHTE DER
MODERNEN KUNST
BAND 5

SCHWEDISCHE KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

VON GEORG NORDENSVAN

E·A·SEEMANN
LEIPZIG

Geschichte der modernen Kunst

V

Schwedische Kunst des 19. Jahrhunderts

Schwedische Kunst

des 19. Jahrhunderts

Von

Georg Nordensvan

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1904

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Abb. 1. Sergel: Faun. Marmor. (1774.) Stockholm, Nationalmuseum.

1. Die Kunst in Schweden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

„Man kann in nordischen Klimaten eine wirkliche Kunst und einen wirklich guten Geschmack nicht erwarten," schrieb am Ende des 18. Jahrhunderts der schwedische Kunstphilosoph Karl August Ehrensvärd. Dem Volk der Antike war der gute Geschmack angeboren — den modernen Menschen hingegen fehlt das Schönheitsgefühl, das selbst den Entwurf eines griechischen Töpfers zu einem Kunstwerk macht. Man sucht vergeblich die Übereinstimmung zwischen Nützlichkeit und den Künsten, namentlich bei den germanischen Völkern, mit denen es so schlecht bestellt ist, daß nichts unter ihren Händen gedeiht. Im Norden bringt man es höchstens so weit, daß man mit den vlämischen Künstlern wetteifern kann, deren Geschmack den Bewunderern der Antike niedrig und plump erscheint. Und wenn wir Nordländer in die Heimat der Schönheit südlich der Alpen ziehen, um zu lernen, so wird unsere Kunst doch höchstens nur eine Nachahmung dessen, was andere vor uns gemacht haben. Im besten Falle wird sie ‚Geniesplitter einer fremden Kultur'.

Ähnliche Aussprüche sind oft von denen gefällt worden, welche nach Ehrensvärd über die Möglichkeiten der Kunst in Schweden gegrübelt haben.

„Kunst ist dennoch eine allzu südliche Pflanze,
Um im schwedischen Boden zu gedeihen"

äußert sich Scholander in seinem Reimbrief.

Egron Lundgren vergleicht die Kunst in Schweden mit „einem reisenden Fremdling, der mancherlei Schwierigkeiten hat, hier eine Unterkunft zu finden" und mit „einer Sprache, zu der man kein Lexikon besitzt". Klassisch geschulte Künstler haben die schwedische Natur formlos gefunden und ungeeignet, einen klassischen Geschmack heranzubilden. „Unsere Natur ist schön, aber es fehlt ihr an Stil und Grandiosität, sie ist klein, grau und einförmig," schreibt Stäck, welcher italienische und holländische Landschaften malte. Der Dichter Almqvist findet, daß die schwedische Natur zu wenig pittoreske Aussichten im großen Stil gewährt, nichts Riesenhaftes wie die Schweiz, nichts Üppiges wie Italien. Weit außerhalb der heimischen Grenzen haben die schwedischen Künstler Schönheit und Poesie gesucht, mehr als einer von ihnen fand seine geistige Heimat jenseits der Alpen. Egron Lundgren schreibt einmal in seiner Jugend von Rom aus, daß der nordische Schnee nun aus seinen Augen zu tauen beginne. Er konstatiert es mit Freude, nun erst kann er sich als ein würdiger Bürger im Lande der Kunst und der Schönheit fühlen. Aber nachdem er längere Zeit im Süden gelebt hat, viel gesehen und viel gedacht hat, da hat auch er einsehen gelernt, daß ein schwedischer Maler bestrebt sein muß, nicht mit einem Raffael zu wetteifern, sondern in den Charakter seines eigenen Landes einzudringen.

Diese beiden Standpunkte Egron Lundgrens bezeichnen für uns den Hauptzug in dem Entwickelungsgange der schwedischen Kunst im 19. Jahrhundert. Von dem Suchen nach abstrakter Schönheit, von dem Fliehen des nordischen Schnees und des künstlerisch kargen Klimas, wo Schönheit und Geschmack nicht zu gedeihen vermögen, geht die Kunst nach den Lehrjahren im Ausland wieder in den Norden zurück, um die Heimat zu erobern. Dort erwarten sie der grüne Sommer und der weiße Winter, die schwarzen Wälder, die zackigen Berge, die rauhen Klippen, die Unwohnlichkeit der Einöde und die Träumerei der hellen Sommernächte. Dort liegt neues Land, das urbar zu machen ist, dort ist noch Raum für eine Kunst, die ihrer ganzen Art nach wirklich schwedisch sein will, nicht nur eine kosmopolitische Kunst, von Schweden ausgeübt.

* * *

Als Ehrensvärd seine Aphorismen über den wirklich guten Geschmack der Antike und über den verdorbenen Geschmack der Modernen niederschrieb, und in einem seiner Aufsätze, den er nicht drucken ließ, rund heraus sagte: „erwartet niemals Kunst von Schweden, das so hoch nördlich liegt," da lebte man in einer Periode der Entwickelung der Künste, an die man später mit Sehnsucht zurückdenken und als eine entschwundene Blütezeit betrachten sollte.

Erst im 18. Jahrhundert — streng genommen nur während der zweiten Hälfte desselben — kann man von einer allgemeinen Kunstkultur und einem lebhaften Interesse für die Kunst in Schweden reden. Natürlich hatte es schon lange dort eine Kunst gegeben, sie war importiert oder von zugezogenen Ausländern ausgeübt worden, zuweilen auch von Einheimischen, welche im Auslande studiert hatten. Schweden hat seine Renaissance gehabt, die hauptsächlich von Deutschland

und von den Niederlanden aus eingeführt wurde, und sein Barock, welches von französischem und italienischem Geschmack beeinflußt war. Während der Zeit höchster Machtentwickelung im 17. Jahrhundert hatte eine Periode lebhafter und großzügiger Baukunst stattgefunden, welche ihr künstlerisches Epitaphium in Erik Dahlbergs großartigem Gravurenwerk Suecia antiqua et hodierna gefunden hat. Nachdem die Kunst während der katholischen Zeit kirchlich und während der Regierung der Vasakönige höfisch gewesen war, wurde sie jetzt auch von der Aristokratie betrieben und begann unter den Bürgern Fuß zu fassen, wie sie denn auch in größerem Umfange als bisher von Einheimischen geübt wurde.

Man hatte nicht nur Künstler, sondern auch Kunstwerke importiert. Die Kirchen wurden im Mittelalter mit Heiligenbildern und geschnitzten Altarschränken niederländischer und norddeutscher Arbeit geschmückt. Gustaf Vasa hatte in seinem Solde ausländische Baumeister, Maler, Steinhauer, Glasmaler, Goldweber, Gobelinweber. Im Schlosse Gripsholm hatte er neunzig Gemälde zusammengebracht, Porträts und „Schildereien". Königin Kristinas Gemäldesammlung im Stockholmer Schlosse umfaßte etwa 800 Bilder, von denen 470 Prager Kriegsbeute ausmachten. Da waren unter anderem Gemälde von Correggio („Leda" und „Danae"), Dürer („Adam" und „Eva", die sich jetzt in Madrid befinden), Palma Vecchio, Paolo Veronese. Nach ihrer Thronentsagung nahm sie etwa Hunderte der hervorragendsten Kunstwerke mit sich nach Rom.

Das Porträt war der Kunstzweig, welcher bis dahin am besten in Schweden gedieh. Von den ausländischen Porträtmalern berühmten Namens, welche während des 17. Jahrhunderts längere oder kürzere Zeit hier tätig waren, sind anzuführen: Sebastien Bourdon, David Beck, Juriaen Ovens, Toussaint Gelton, Abraham Wuchters. Der sehr beschäftigte Porträtmaler Elbfas, und nach ihm Martinus Meytens der Ältere, David Klöker, geadelt Ehrenstrahl und David Krafft blieben bis an ihr Lebensende hier und machten Schule. Ehrenstrahl gehört zu den repräsentativsten Barockmalern. Das schwedische Barock erhielt seine stilschaffenden Baukünstler in den Franzosen De la Vallée, Vater und Sohn, und in Nikodemus Tessin dem Älteren, geboren zu Stralsund. Sie bauten Kuppelkirchen, aber hauptsächlich Paläste in Stockholm und auf dem Lande für die hervorragendste Kunstbeschützerin dieser Periode, die Königin-Witwe Hedwig Eleonora und für den Adel.

Im Schlosse Drottningholm erhielt Schweden sein kleines Versailles, typisch für den Geschmack jener Zeit. Die große Kunst war nun bis zum Norden vorgedrungen, in Form jener dekorierenden Skulpturen und Plafondmalereien im Stile Lebruns und Pietro de Cortonas, dieser ganze prahlerische und rebusartige Apparat, der in allen Barockschlössern zu Hause ist, wo es galt, ein Regentenhaus zu verherrlichen. Bei dem Bau von Drottningholm waren deutsche, französische, italienische Künstler beschäftigt, und zwischen den Plafondmalern kommt auch ein Schwede namens Johan Sylvius vor. Als im Jahre 1690 das Stockholmer Schloß umgebaut wird, werden aus Frankreich Maler und Bildhauer zur Ausschmückung des Neubaues verschrieben. Und als das ganze Schloß im Jahre 1697 abbrennt und unmittelbar darauf auf den Ruinen des alten ein neues Schloß erbaut wird, sind es wieder französische Künstler und Kunsthandwerker, welche mit

der Dekoration betraut werden. Es herrscht während dieser Zeit eine ziemlich rege künstlerische Tätigkeit und das Interesse für Kunst, welches bisher nur unter den Hochstehenden vorhanden war, hat sich auch den bürgerlichen Kreisen mitgeteilt.

Die aufkeimende Kunstentwickelung wird zu Anfang des 18. Jahrhunderts unterbrochen. Unter Karl XII. bricht die Zeit des großen Unfriedens an, achtzehn Jahre lang wird das Land von ununterbrochenen, teilweise unvernünftigen Kriegen ausgesogen. Der Bau des Schlosses stockt, die zugezogenen ausländischen Künstler reisen davon, die jungen Schweden, welche hinausgezogen sind, um zu lernen, ziehen es vor, in der Fremde zu bleiben, anstatt daheim zu hungern. Während des 18. Jahrhunderts macht sich eine auffallende Reiselust zwischen den schwedischen Künstlern geltend, eine Neigung zu sehen, zu lernen und zu wetteifern. Schwedische Kunst macht sich nun zum erstenmal im europäischen Kunstleben geltend, und verschiedene ausgewanderte Schweden erwerben sich draußen einen geachteten Namen.

In London entsteht eine kleine schwedische Kolonie. Mikael Dahl, der, nachdem er in Paris und in Italien studiert hat, schon 1678 dorthin gekommen ist und in London ansässig geworden ist, wird ein Rivale Knellers als Porträtmaler der vornehmen Gesellschaft. Hans Hysing graviert Porträts von derselben hohen Gesellschaft, die von Dahl gemalt wurde. Charles Boit, in Stockholm geboren, wird ein gesuchter Emaillemaler, erst in London, dann in Paris, dann in Deutschland. In Paris gelangt Klingstedt zu hohem Ansehen wegen seiner graziösen, frischen Miniaturen, mit welchen galante Kavaliere gern ihre Tabaksdosen schmücken. Kristian Richter und Martin Meytens der Jüngere machen sich einen Namen als Miniaturmaler, der Letztgenannte strandet in Wien, wo er Direktor der Kunstakademie wird. Die erste Preismedaille dieser Akademie wird von einem andern Schweden graviert, Bengt Richter, und auch der Porträtmaler David Richter, der älteste der vier Brüder dieses Namens, erwirbt sich in Wien einen geachteten Namen.

Der zweite Bruder, Johann, bleibt in Venedig. Schwedische Künstler sind hier und dort in Europa verstreut, nur daheim sind kaum noch welche zu finden, mit Ausnahme von ein paar Porträtmalern und Medaillengraveuren. Nicht einmal der Schlachtenmaler Lemke, gebürtig aus Nürnberg, welcher für die Galerie von Drottningholm Karls X. und Karls XI. Siege gemalt hat, kann unter Karl XII. sein Leben fristen, und stirbt im Elend.

Aber nun bricht eine neue Zeit an. Das Abenteuerdrama der Kriegskönige ist ausgespielt, auf die königliche Alleinherrschaft folgt die Freiheitszeit, die Machtperiode der Ratskammer und des Reichstages. In politischer Hinsicht ist dies eine Zeit der Schwäche und Depravation, aber auf geistigem und materiellem Gebiete vollzieht sich eine große, bedeutungsvolle Neubildungs- und Grundlegungsarbeit. Auch das Kunstleben beginnt aufzublühen. Es erhält seinen Ausgangs- und Mittelpunkt in einem großen Bauunternehmen, der Vollendung des Stockholmer Schlosses. Der Architekt dieses Baues, Nikodemus Tessin der Jüngere, hat seine Lehrzeit in Frankreich und Italien durchgemacht. In diesem Schlosse kommt eine spirituelle Arbeit im römischen Palaststil zustande, ganz hervorragend geeignet für

den Bauplatz, harmonisch und schön in Formen und Linien. Zur dekorativen Ausschmückung des Schlosses drinnen und draußen mußte man sich wieder nach Hilfe vom Ausland umsehen. Die bedeutendsten unter den Künstlern und Kunsthandwerkern, die nun nach Schweden „gelockt" wurden, sind der Maler G. T. Caraval und det Bildhauer J. H. Bouchardon — hingegen führten Verhandlungen mit Tiepolo nicht zu dem gewünschten Resultat. Die neuen Männer kamen aus Paris und brachten die Geschmacksrichtung mit sich, welche mit dem neuen Jahrhundert dem überlebten Barockstil folgte.

Diese Franzosen begründeten auch die Zeichenschule, aus welcher die Kunstakademie hervorgegangen ist. Die Schule begann ganz anspruchslos, mit dem praktischen Zweck, den beim Schloßbau angestellten Künstlern geschickte Gehilfen heranzubilden. Diese Schule entwickelte sich zu einer Staatsinstitution, deren Bestehen als Akademie von dem Jahre 1735 an gerechnet wird. Der erste Direktor war der französische Bildhauer Larchevêque und sein Vorbild war begreiflicherweise die Akademie in Paris. In Übereinstimmung mit dieser sollte die schwedische Akademie nicht nur die freien Künste kultivieren, sondern auch die verschiedenen Zweige der Industrie pflegen. Es waren jedoch hauptsächlich „die edleren Künste", denen man hier Pflege angedeihen ließ. Für die Entwickelung des einheimischen Kunsthandwerks wurde mehr außerhalb der Akademie als in derselben gewirkt. Es wurden Porzellanfabriken eingerichtet — Rörstrand 1726, Marieberg 1758 — die Gewebe- und Metallindustrie wurde samt der Gravurkunst gepflegt. Einen Medaillengraveur von europäischem Ruf hatte Schweden in dem Schweizer Hedlinger, welcher, wenn auch mit Unterbrechungen, von 1718—1745 in Stockholm ansässig war.

Französischer Geschmack wird nach Schweden gebracht, nicht allein durch die dorthin gekommenen Künstler, sondern auch durch die Kunstwerke und die industriellen Gegenstände, welche in großer Menge importiert wurden. Unter den schwedischen Kunstsammlern dieser Zeit ragt vor allen hervor Karl Gustaf Tessin, der Sohn und Enkel der beiden großen Architekten. Solange er Macht und Mittel besaß, war er der Mittelpunkt des schwedischen Kunstlebens und die Stütze der Kunstentfaltung. Während der Jahre, die er als schwedischer Gesandter in Paris verlebte, war er ein häufiger Gast in den Ateliers der Künstler, bei den Kunsthändlern und auf den Auktionen. Für das Stockholmer Schloß bestellte er dekorative Malereien und für eigene Rechnung kaufte er sowohl moderne französische als auch minder moderne vlämische und holländische Gemälde, außerdem Tausende von Gravuren und Zeichnungen von den Meistern verschiedener Länder. Von Boucher kaufte er und von Chardin, von Oudry und Desportes, von Lancret, Pater, Natoire, van Loo, Toqué, Nattier und auch von Rembrandt, Teniers, A. van de Velde und anderen. Die Sammlungen von Tessin und der Königin Louisa Ulrika bilden den Stamm zu der Gemälde- und Zeichnungensammlung des schwedischen Nationalmuseums. Tessin war der hervorragendste, aber keineswegs der einzige schwedische Amateur, welcher in dieser Zeit in Paris Kunstwerke kaufte und nicht allein im schwedischen Königsschlosse und in den Salons der Hocharistokratie schmückten französische Gemälde die Wände. Sowohl für das königliche

Schloß als auch für Privatleute wurden in dieser Zeit Möbel und Schmuckgegenstände in Menge gekauft, die Möbeltischlerei vervollkommnete sich in Schweden und erreichte am Ende des 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt, an den sie nie vorher gelangt war.

Der Austausch künstlerischer Kraft, welcher zwischen Schweden und Frankreich stattfand, wurde für unsere eigene Kunst von größter Bedeutung. Der Weg der ausreisenden Künstler führt jetzt in der Regel nach Paris. Sie besuchen wohl Deutschland, aber es geschieht ausnahmsweise, daß ein junger Schwede dort bleibt, wie Georg Desmarées, der bayerischer Hofmaler wurde. Man reist nach Paris, studiert dort an der Akademie, viele bleiben jahrelang dort, einige werden angesehene Meister und Mitglieder der französischen Akademie. Gustaf Lundberg, der spirituelle Pastellmaler, ist Pariser von 1717—1745. Niklas Lafrensen ist dort vierundzwanzig Jahre lang ansässig (1762—1769 und 1774—1791). Unter dem Namen Lavreince bringt er es zu hohem Ansehen durch seine Gouachemalereien, Szenen aus dem Gesellschaftsleben, Lustpartien im Grünen mit Guitarrespiel und Schwärmerei, Interieurs mit mehr oder minder intimen Situationen im Genre von Baudouin und Fragonard. Alexander Roslin, welcher am Hofe verkehrt und in technisch geradezu glänzenden Porträts seine Fähigkeit bekundet hatte, einen König und eine Kaiserin imponierend und doch graziös darzustellen, ist von 1752 bis zu seinem Tode 1793 in Paris ansässig, und der hervorragende Miniaturenmaler Hall lebt dort von 1766—1791. Wertmüller lebt mit zweijähriger Unterbrechung von 1772—1788 in Paris. Mehrere andere Schweden studieren längere oder kürzere Zeit in Paris, ohne in der französischen Kunstwelt hervorzutreten. Die schwedische Malerei folgt der pariserischen in ihren verschiedenen Stadien von Watteaus unmittelbaren Nachfolgern bis zu Greuze und bis zu David in seiner vorrömischen Periode. Aber das schwedische Rokoko wurde niemals eine Kopie des französischen, der nationale Charakterzug offenbart sich in den schwedischen Malereien wie in der gleichzeitigen schwedischen Dichtung, die auch ihre Form aus dem Lande holt, welches den Geschmack und die Mode beherrscht.

Auf die „Freiheitszeit" folgt die gustavianische Periode. Sie wird durch die unblutige Revolution des jungen Königs Gustav eingeleitet, als er aufstand als Schwedens Befreier und als der erste Bürger inmitten eines freien Volkes, und sie endete zwanzig Jahre später in jener Maskeradennacht, als der König durch einen Schuß fiel, welchen ein fanatischer schwedischer Brutus auf ihn abgefeuert hatte. Diese Periode ist eine Zeit der Gärung auf allen Gebieten, auch für die Kunst ist es eine Übergangszeit. Ihr Weg führt da vom Rokoko zum Klassizismus hinüber, ihr Stil ist eine schwedische Version des Louis seize-Stils, es werden, namentlich auf dem Gebiete der Architektur sowie der Innendekoration und Möbelkunst elegante und geschmackvolle Kunstwerke geschaffen. Aber während der letzten Jahre dieser Periode kommt klassische Architektur und pompejanische Zimmerdekoration in Mode. Die Architektur von Tessin an bis zu dem am Ende des 18. Jahrhunderts herrschenden „antiken" Geschmack ist durch Namen wie Hårleman, Adelcrantz, Rehn, Palmstedt und Desprez vertreten, der letztere zeichnete sich sowohl als Architekt wie als Maler aus, namentlich als Theaterdekorationsmaler. Am Ende

dieses Jahrhunderts war er der einzige ausländische Maler von Bedeutung, welcher in Schweden tätig war.

Auf dem Gebiete der Malerei wird der Salonton von den Pariser-Schweden Lundberg, Lafrensen, Roslin und Pasch dem Jüngeren dargestellt. Repräsentanten für schwedisches Bürgertum sind unter den Porträtmalern Per Krafft der Ältere

Abb. 2. Elias Martin: Landschaft. Stockholm, Nationalmuseum.

und Elias Martin. Per Hilleström führt das bürgerliche Genre in die schwedische Kunst ein, gibt getreue Bilder aus Stockholmer Häusern, Teevisiten, Damen an der Stickerei, an der Guitarre oder in Küche und Keller beschäftigt, er malt mit einem Worte „die niederen Teile des Lebens", welche nach Ehrensvärds Auffassung keinen Platz in der Kunst verdienen. Als ein Schüler von Boucher wurde Hilleström fast ein schwedischer Chardin, wenn ihm auch der sichere Geschmack und

die koloristische Empfänglichkeit seines Vorbildes fehlte. Die ersten schwedischen Gemälde mit Arbeitermotiven aus Bergwerken, Schmieden, Bauernhöfen stammen von Hilleström und Pilo. Der Bauer Per Hörberg, welcher sich vom Anstreicher zum Künstler emporarbeitete, beschäftigte sich hingegen wenig mit dem Leben der Gegenwart. Er erhielt seine Bedeutung durch seine vielen Altargemälde, welche sich durch figurenreiche Komposition und reiche architektonische Einrahmung auszeichneten.

Der erste schwedische Kolorist dieser Periode, Karl Gustaf Pilo, kam nie nach Paris, aber er wurde in Deutschland von französischen Malern beeinflußt und verschmolz diese Eindrücke mit holländischer Einwirkung. Von England aus drängten sich neue Impulse in unsere Malerei wie auch gleichzeitig in unsere Literatur (bei Thorild und Lidner). Elias Martin, welcher von Paris nach London übersiedelte und dort fünfzehn Jahre lang lebte, führt eine ganz neue Kunstart von dort nach Schweden ein, die romantische Landschaft. In seiner schwärmerischen Naturlyrik sind Einflüsse von Claude Lorrain, Wilson und Gainsborough nachweisbar. Er malt Landschaften mit Flüssen, Laubbäumen, Viehherden, mit Palästen, Städten und Bergketten im Hintergrund und warmem Sonnennebel über dem Ganzen. Der Vortrag ist fließend, aber was ihm fehlt, ist das Studium und die Sicherheit in der Wiedergabe der Natur. Etwas später führt Breda von England, wo er 1787—1796 sich aufhielt, ein starkes Kolorit und eine rasche, nervöse Pinselführung ein, welche völlig von der Ausdrucksweise abweicht, welche die in Paris und anderweitig geschulten schwedischen Maler sich angeeignet haben.

Von Italien kommen schließlich die am meisten umwandelnden Impulse dieser Periode. Schwedische Künstler begeben sich auch nach Rom, um dort die große Kunst zu studieren. Sie haben es nicht eilig mit der Rückkehr, Masreliez bleibt vierzehn Jahre dort und Sergel elf Jahre. Diese beiden sind es, welche die neuklassische Bewegung in Schwedens Malerei und Skulptur einführen. Ihnen zur Seite steht als der Theoretiker dieser Bewegung Karl August Ehrensvärd, Graf und Admiral, ein Denker und Analytiker, aber mehr geneigt, mit ein paar auserwählten Freunden zu diskutieren, als die große Menge zu erleuchten.

Die Überzeugung von der Überlegenheit der antiken über die moderne Kunst war bei ihm wie bei Louis Masreliez tief eingewurzelt. „Bei den Griechen wie bei Raffael", so äußerte sich Masreliez 1803 in seiner Antrittsrede in der Akademie für schöne Literatur, Geschichte und Altertümer, „war jene edle Einfachheit, die ruhige Größe zu finden. Die Meisterwerke der Griechen können als Grundlage für die Beurteilung von der Vollkommenheit der Natur dienen, denn man kann dreist sagen, daß sowohl das Bild eines Mannes wie einer Frau künstlerisch betrachtet mehr oder minder vortrefflich ist, je nachdem wie seine Proportionen mit der Antike übereinstimmen." Als Beispiel für die erhabenste Kunst führt er den Hermes im Vatikan an und die „übermenschlichen Proportionen" des Apoll von Belvedere. Es ist also das Credo der Neuklassiker des 18. Jahrhunderts, welches Masreliez in seiner Programmrede verkündet. Seine Tätigkeit liegt hauptsächlich auf dem Gebiete der dekorativen Kunst. Mit unerschöpflichem Ideenreichtum und mit tiefgehendem Studium der Formtypen wie auch der Symbolik

der Antike führt er Zimmerdekorationen im pompejanischen Stil aus, welcher um 1780 herum in Schweden in Mode gekommen ist und den Übergang vom gustavianischen Stil zum Empire bildet.

Johan Tobias Sergel (1740 in Stockholm von deutschen Eltern geboren, gestorben 1814) trägt den größten Namen in der schwedischen Kunst des 18. Jahrhunderts. Er nimmt seinen Platz in der Kunstgeschichte ein als einer der Pfadfinder des Klassizismus vor Canova und Thorwaldsen. Im Ausland ist er wenig bekannt geworden, er verließ Rom schon 1788, als er in seiner vollen Kraft stand, und die Erinnerung an ihn wurde dort durch neue Talente verdunkelt. Man kann ihn nur in Schweden studieren. Die beiden Arbeiten von ihm, welche im Louvre existierten, der Faun und Otryades — das letztgenannte Bild Rezeptionsstück in der französischen Akademie — verschwanden während der französischen Revolution von dort und der Name Sergel verknüpfte sich für die Besucher des Louvre bis vor einigen Jahren nur mit einem plumpen Faun der Spätantike.

Sergel selbst rühmte sich in seinen alten Tagen, der erste junge Bildhauer gewesen zu sein, der es wagte, einzig und allein der Natur nach den Grundsätzen der Alten zu folgen. In den Tagen seiner höchsten Kraftentwickelung war er jedoch mindestens ebensoviel Naturbeobachter wie Stilist. In Stockholm war er ein Schüler Larchevêques, er hatte auch kurze Zeit an der Akademie in Paris gearbeitet und vier Jahre an der französischen Akademie in Rom studiert. Seine erste in Rom ausgeführte Arbeit, die Statuette „Liegender Faun" (1770, in Marmor 1774) ist dem Geiste wie der Form nach den hellenistischen Werken verwandt und in der Lebendigkeit der Ausführung den besten französischen Skulpturen seiner Zeit ebenbürtig. Die nackten Formen sind in jedem Detail mit großer Lebendigkeit und Feinheit behandelt und der plastische Formcharakter ist mit überlegener Konsequenz durchgeführt. In seinen folgenden Werken strebt Sergel in erster Linie nach monumentaler Einfachheit und plastischer Größe in den Linien. Sie sind Kinder seiner Zeit — Amor, der die Schwingen hebt, um von Psyche davonzufliegen, erinnert in der Stellung an den Apollo in Berninis Daphnegruppe, wie auch an den Apoll von Belvedere. Das antike Bestreben offenbart sich in diesem Amor wie auch in der „Venus, welche dem Bade entsteigt" und in der Gruppe „Mars, die verwundete Venus beschützend". Sergels Entwickelung ging von der Individualität im Formcharakter zu der allgemein abstrakten Schönheit über. Die Periode seines geistigen Wachtums erreichte ihr Ende, als er von Rom aufbrechen und nach Stockholm übersiedeln mußte. Es hat sich gezeigt, daß ihm die größten Möglichkeiten zur Entfaltung genommen wurden, als Sergel aus seiner rechten Umgebung herausgerissen wurde — er hatte seine Ausbildung auf Kosten des schwedischen Staates empfangen, und es verstand sich von selbst, daß er zurückkehren mußte, um seine Kraft dem Vaterlande und dessen Kunstschule zu widmen. Er besaß zu viel Feuer und Lebenskraft, um zu erstarren, aber nach seiner Rückkehr nach Stockholm war seine Tätigkeit nur noch fragmentarisch, hin und wieder eine genial erdachte, zuweilen auch überlegen gelöste Aufgabe, das Monument für Descartes zum Beispiel, welches einen geflügelten Genius darstellt, welcher den Erdglobus entschleiert und mit seiner Fackel beleuchtet, ferner die Gruppe: Axel Oxenstjerna, wie er der

Muse der Geschichte Gustav Adolfs Taten diktiert, dann die Statue Gustavs III., welche in genialer Weise sowohl die Personen wie die Zeit beleuchtet, außerdem

Abb. 3. Sergel: Amor und Psyche. Marmor. (1787.) Stockholm, Nationalmuseum.

eine Reihe kleinerer Arbeiten, meistens Porträtmedaillons und Porträtbüsten, welche oft sehr lebendig individualisiert sind. Man kann jedoch nur von seinen Werken

aus der letzten Zeit des 18. und aus dem 19. Jahrhundert sagen, daß die abstrakt schöne Form auf Kosten des Formcharakters und des individuellen Lebens vorherrscht. Sergel war eines jener schwedischen Genies, deren künstlerisches Kapital nur teilweise gemünzt und ertragfähig gemacht worden ist. Verschwendung ist ja nun mal ein schwedischer Nationalcharakterzug. Und nicht gering haben wir vergeudet mit dem Reichtum an Talenten, die wir besaßen und nicht zu schonen verstanden.

Der Tod Gustavs III. setzte nicht nur einem Menschenleben, sondern einem ganzen Zeitalter ein Ende. Auch für die Kunst brach nach einem verheißungsvollen Morgen und einem arbeitsreichen Tage der Abend an. Die Kunst dieser Periode hatte sich in auffälliger Weise im Gleichgewicht und in Harmonie bewegt, ihre verschiedenen Arten hatten zusammen gewirkt und jede auf ihre Weise zu einem einheitlichen Totaleindruck beigetragen. Es war nicht nur Luxuskunst, sie drang auch in das bürgerliche Alltagsleben ein, wie sie in die allgemeine Bildung eindrang und Geschmack und Interesse verbreitete. Sie brauchte nur Sonne und Nahrung, um weiter zu gedeihen.

Aber gerade Sonnenschein ist es, welchen sie in der nun folgenden Zeit entbehren muß. Der Unterschied zwischen dem, was war und was ist, ist groß. Es ist eine aufgeregte Zeit, und die Ereignisse sowohl daheim als auf dem Kontinent während dieser Periode des Umsturzes sind durchaus geeignet, das Interesse von „den heiteren Bedürfnissen" abzulenken. Die, welche die Regierung in Händen halten, nehmen freilich die Kunst in ihre Obhut, man verwirklicht den Plan des verstorbenen Königs, die Kunstwerke des Staates in einer öffentlichen Galerie zu sammeln — „das königliche Museum" wird 1794 in einem Flügel des Schlosses eröffnet — und im selben Jahre kommt die erste Ausstellung der Arbeiten von den Mitgliedern der Akademie zustande. Aber es fehlt an Regsamkeit. Der neue Chef des Museums und der Akademie, Fredenheim, klagt nicht nur über Geldmangel, sondern auch darüber, daß bei den Hochgestellten „geringere Wärme für die Kunst" herrscht. Solche Ausdrücke, wie „die Künste schlummern", hörte man wahrhaftig nicht in dem verflossenen, lebensvollen und unruhigen gustavianischen Zeitalter. Neujahr 1800 schreibt Sergel aus Stockholm an seinen Freund Abilgaard in Kopenhagen: „des arts il y a rien dire, car tout va au diable". Und ein Jahr später fertigt er dasselbe Thema mit den Worten ab: „tirons le rideau—les arts languisent".

Abb. 4. Fahlcrantz: Aussicht bei Edsberg (Sommerabend).

2. Die erste Periode des 19. Jahrhunderts.

Für Schweden wie für die meisten anderen Länder ist der Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert ein Zeitpunkt, wo das Alte sich überlebt hat und das Neue noch nicht fertig ist. Das neue Jahrhundert wird von einer Zeit politischer Schwäche eingeleitet, einer Periode der Reaktion. Die Gedanken der Zeit dürfen nicht ausgesprochen werden, „gefährliche" Bücher und Zeitungen dürfen nicht ins Land gebracht werden, es wird weder in der Politik noch in der Religion oder in der Philosophie ein freies Wort geduldet. Aber wie die Freiheitszeit so ist auch diese Periode eine Zeit innerer Umgestaltung und Neubildung. Sie erhält ihren Abschluß in der neuen Staatsverfassung von 1809, als das konstitutionelle Schweden seine Zeitrechnung begann.

„Les arts languisent". Die Kunst gedeiht nicht. Sie spiegelt die Armut im geistigen Leben der Zeit wieder, die Ermattung nach der jugendlichen Teilnahme des verflossenen Jahrhunderts am europäischen Kunstleben. An der Spitze der Akademie steht ein hoher Beamter, welcher nicht Künstler ist, und unter ihren Mitgliedern befinden sich Exzellenzen und vornehme Damen. Die Anstalt wird mit einem Wohlwollen geleitet, die ein wenig herablassend ist. Man spart nicht an großen Worten über das, was ausgerichtet worden ist, die Ausstellungen, welche in einer Festrede „ohne Ausnahme glänzend" genannt werden, sind vom Dilettantismus und wohlmeinenden Versuchen überflutet. Diese Zeit ist von den Kunstgeschichtsschreibern als „die naive Periode der Akademie" bezeichnet worden und ist mit den Ausdrücken „Triumph der Mittelmäßigkeit" und „das allerglücklichste Stilleben" charakterisiert worden.

Dem Kunstleben fehlte der Mittelpunkt, der Akademie die treibende Kraft. Es gab dort gelehrte Männer und angesehene Künstler aus dem verflossenen Jahrhundert. Aber die gustavianischen Künstler waren gealtert und die meisten von ihnen waren Repräsentanten eines Geschmackes, der in den Augen der Modernen für veraltet galt. Masreliez' antikisierende Kunst hatte den „geschmacklosen französischen Stil schließlich völlig besiegt und ausgerottet". Sergels Persönlichkeit verleiht der Akademie sicherlich einen gewissen Glanz, aber es steht dahin, ob er mehr erreicht, als ihr zur Zierde zu dienen. Es macht einen eigentümlichen Eindruck, wenn man Fogelberg — einer der Schüler vom Anfange des 19. Jahrhunderts, welchen Sergel am höchsten schätzte — erklären hört, daß er nichts gelernt habe, ehe er nach Paris kam, ebenso wie Sergel selbst erklärt hatte, daß die Jahre, welche er bei Larcheveque studiert habe, vergeudet gewesen seien.

Sergel ist lange schon nur noch ein Schatten seines wirklichen Ich. Er klagt selbst darüber, daß seine Phantasie erstarrt sei, der Künstler solle im Süden leben, im Norden „erfriert die Seele wie die Nase und die Hände". „Ich war einmal Bildhauer und Künstler," schreibt er an seinen Schüler Byström in einem seiner letzten Briefe, „aber dreiunddreißig verlorene Jahre in Schweden haben mein Talent völlig ruiniert."

Es fehlte an einem kräftigen Chef für die Schule. Wir hatten keinen Louis David, der, während er gleichzeitig der Vertreter des großen skulpturalen Stiles war, seine Schüler zu strengem Naturstudium zwang. Die Davidsche Schule hatte bei uns ihren Repräsentanten in Per Krafft dem Jüngeren (1777—1863), der einzige Schwede, welcher in dem Verzeichnis aufgeführt ist, welches uns Delécluze von den Schülern des großen Malers gibt. Leider hatte Egron Lundgren recht mit seiner Bemerkung, daß „sehr wenig von David in Krafft sitzen geblieben sei". Ehe dieser 1796 ins Ausland ging, hatte er in ein paar Porträts, die keck und breit gehalten waren (z. B. Desprez' Porträt in der Kunstakademie) wirklich glänzende Versprechungen geliefert. Als er 1806 zurückkehrte, hätte er Davids Anforderung an große plastische Haltung in der Aktstudie, unbedingte Naturtreue in der Zeichnung und Schärfe im Porträt mitbringen sollen. Das feste Rückgrat, welches Davids technische Grundsätze der französischen Malerei verliehen, vermochte sein Schüler leider nicht in die schwedische zu übertragen. Er vertrocknete bald. Er malte sowohl Altargemälde, als Krönungsgemälde, Schlachtenbilder („die Schlacht bei Hogland" zu Haga ist wohl das beste, was er in diesem großen Stil geleistet hat), hauptsächlich malte er jedoch Porträts, von denen einige nicht übel sind, wenn seine Farben auch bald schmutzig wurden. Aber mit der Zeit sank er völlig zum Handwerker und trockenen Porträtfabrikanten herab.

Der hervorragendste schwedische Maler zu Beginn des neuen Jahrhunderts ist Karl Fredrik von Breda (1759—1818). Er repräsentiert die englische Schule, sein Bestreben ist also ein rein malerisches. Er ist Krafft so unähnlich wie Gainsborough David unähnlich ist. Obwohl er Reynolds Schüler war und 1791 ein recht vornehmes Porträt seines Lehrers gemalt hat (in der Sammlung der Kunstakademie), so hat er doch auch mit Interesse Gainsboroughs Palette studiert. Die Porträts, welche er in den Jahren nach seiner Rückkehr aus England malte, be-

deuteten etwas Neues für die schwedische Kunst. Beispielsweise das Porträt des Vaters des Künstlers in weitem Mantel und breitrandigem Hut, das bleiche Gesicht auf den Hintergrund eines düsteren Sturmhimmels gesetzt, oder auch das Porträt der Opernsängerin Theresa Vandoni, wie sie im Park von Bellevue promeniert. Ihre bleiche Haut, die braunen Locken, das kalt gelbe Kleid bilden

Abb. 5. K. v. Breda: Porträt der Therese Vandoni. (1797.) Stockholm, Nationalmuseum.

einen wirksamen Kontrast zu den gelben, braunen, roten und silbergrauen Farben der Herbstlandschaft. Spuren von Freiluftwirkung sind natürlich nicht im Kolorit zu finden, es ist zu einer dekorativen Harmonie angeordnet, in welchem ein blaß gelbgrauer Ton vorherrscht. Breda gab in seinen Gemälden den Typus der modernen Jugend wieder, welche für die Werther- und Ossiandichtung schwärmte, junge Männer mit träumerischem Blick im ernsten Antlitz, mit lose herabfallendem

ungepudertem Haar, braunem oder grünem Rock, roter Weste und geflammtem Hintergrund, der häufig ein Stück stürmischen Himmels darstellt.

Beim Jahrhundertwechsel war Breda so recht in Mode als Maler, der einzige Stockholmer Künstler, welcher vollauf zu tun hatte. Er malte offizielle

Abb. 6. K. von Breda: Familiengruppe. (Ende der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts.)

Porträts und poetisch komponierte Familienidylle, junge Mütter mit ihren Kindern, glückliche Familiengruppen in einer Veranda mit dem englischen Park als Hintergrund. In einigen seiner Porträts ist er ein Vorgänger von Zorn, er sucht seine Freude darin, mit möglichst wenig Farben eine koloristische Wirkung zu erzielen, häufig nur mit schwarz und weiß. Aber auf die Dauer muß der spirituelle

Farbenkünstler von der grauen kunstarmen Zeit, in welcher er lebte, niedergedrückt werden. Seine späteren Werke wirken „koloriert“, seine Figuren erhalten hektisch rote Wangen, das weiße Kleid und der rote Schal in der Kleidung der Damen kehren ermüdend oft wieder, und als Hintergrund ist ein kulissenartiges Stück Landschaft aufgestellt.

Die akademische Jugend strebte darnach, bei ihren Zeichnungen nach lebendem Modell die klassischen Schönheitsregeln in Anwendung zu bringen. Masreliez hatte die Tradition der alten Griechen gelobt: „welche treu das befolgten, was einmal als schön anerkannt war“, und die Schüler der Akademie bemühten sich, in den Spuren der Griechen zu wandeln. „Sie können keinen Bauern hinter seinem Pflug darstellen, ohne ihn nach dem Muster der Antike zu modellieren, und dann wird es kein Bauer aus unseren Tagen, der hinter seinem Pflug herschreitet,“ äußert sich ein Ungläubiger über diese Manie der Kunstschüler. Per Nordqvist stellte in seinem Bilde „Der Kaffeeklatsch“ (um 1800) die Stockholmer Bürgerfrauen in Stellungen dar, welche an Davids römische Heldinnen gemahnen. Bilder aus der Gegenwart kommen in dieser Zeit selten vor und werden angesehen, als hätten sie nichts mit der wahren Kunst zu schaffen. Ein Gemälde, wie Lauréus' Tanzfest — eine amüsante Darstellung der ungekünstelten Gesellschaftsbräuche jener Zeit — wird zu einem niederen Genre gerechnet, welchem die Idealität fehlt und deshalb verächtlich erscheint. Die Zöglinge der Akademie wetteifern in der Darstellung klassisch-mythologischer und biblischer Gegenstände, auch Motive aus der schwedischen Geschichte kommen jetzt in Mode. Obwohl die Akademie sich mit geringen Geldmitteln behelfen mußte, verteilte sie doch nach bestem Können Reisestipendien an junge Talente. Nordqvist und Lauréus gingen ins Ausland und starben dort, ebenso wie vor ihnen Åkerström, dessen klassisch reiner Stil bewundert wurde. Hasselgren studierte zehn Jahre in Deutschland und in Italien, kam zurück und malte langweilige, historische Gemälde und Altarbilder. Westin, Sandberg und Fahlcrantz blieben daheim und wurden mit Krafft, Limnell und ein paar anderen lange Zeit hindurch die leitenden Männer der Kunst. Fredrik Westin (1782—1862) malte biblische Motive (die Verklärung Christi in der Jakobskirche ist typisch für seine Malweise) und Allegorien: Amor über dem Erdball schwebend, Flora Linnés Büste mit Lorbeer kränzend, Kronprinzessin Josephinens Ankunft in Schweden — die junge Fürstin schwebt in einer Wolke heran, begleitet von Amoretten und Schwänen, empfangen von Saga, welche unter Kiefern vor einem Runenstein am Strande thront. Die Kritiker dieser Zeit verglichen Westin bald mit Raffael, bald mit Correggio. Seine Bilder, ohne jede Sicherheit und Kraft, mit ihren weichen Konturen und den „schmeichelnden“ faden Farben, begeisterten seine Zeitgenossen und ließen die Nachwelt unberührt. Als Porträtmaler wurde seine ideale Auffassung und der Glanz seiner Farben gerühmt, die Charakteristik ist ziemlich schwach, aber das Stoffliche ist geschickt wiedergegeben. Von seiner besten Seite zeigt er sich in dem Bernadotteschen Familienporträt zu Gripsholm; man erkennt daraus, daß er durch die Porträts von Gérard beeinflußt worden ist, welche sich im Besitz der königlichen Familie befinden.

Westins Konkurrent auf dem Gebiet der Porträtmalerei war, ehe Södermark

Abb. 7. Lauréus: Tanzfest in einem Wirtshaus. (1814.) Stockholm, Hochschule.

auftrat, Johann Gustaf Sandberg (1782—1854). Er hat die rötliche Gesichtsfarbe von Bredas späteren Porträts übernommen und gibt seinen Modells mit Vorliebe den Charakter offener, kecker Männlichkeit.

Auf dem Gebiet der Landschaft ist Karl Johann Fahlcrantz (1774—1861) der Meister dieser Periode. Er ist schon zu Beginn des neuen Jahrhunderts ein angesehener Künstler, und er ist bis in sein achtzigstes Lebensjahr unermüdlich tätig. Seine Zeitgenossen rühmen seine „unübertrefflichen" Gemälde mit den begeistertsten Worten, „seine Bilder werden bewundert und gehen mit Riesenschritten einer Nachwelt entgegen," schrieb Boije in seinem Malerlexikon. Fahlcrantz ist Elias Martins direkter Nachfolger als lyrischer Naturpoet, aber meistens ist es schwedische Natur, welche er malt, wenn man auch kaum sagen kann, daß er das Schwedische in der Natur entdeckt hat. Er ist Dolmetscher für das poetisierende Naturgefühl seiner Zeit, er sucht bald das Grandiose, bald das Zarte, wehmütig Elegische auszudrücken. Seine Kunst vertritt die Ansicht, welche schon Wackenroder ausgesprochen hatte, daß die Aufgabe des Landschaftsmalers nicht darin besteht, die Einzelheiten der Natur nachzubilden, sondern der Stimmung Ausdruck zu verleihen, welche die Natur in gewissen Momenten einflößt. Man kann sagen, daß er weniger die Stimmung malt, als die Erinnerung an diese. Er kann also

als Vorgänger für die Synthetiker einer späteren Periode bezeichnet werden, aber seine Art zu sehen unterscheidet sich von der ihrigen, er begnügt sich damit, eine poetische Stimmung in größter Allgemeinheit wiederzugeben, und häufig liegt diese Stimmung mehr in der Beleuchtung als im Charakter der Natur. Seinen Riesen-eichen, Klippen und Bergschluchten gegenüber glaubt man sich eher in die Apenninen versetzt, als in die Gegend von Stockholm, er sieht diese Natur mit ebenso roman-tischen Augen, wie C. J. L. Almqvist, welcher in „Amorina" die Wälder von Ulriksdal mit Räuberbanden bevölkert, raffiniert luxuriös eingerichtete Grotten an den Strand von Edsviken verlegt und liebende Paare im Hain Altäre errichten läßt. Auf ihre Weise intim wirken Fahlcrantz' rein lyrischen Stimmungen: Blick über eine weitgestreckte, freundliche Dorfebene mit einer weißen Kirche, welche sich über dem Walde erhebt, der Blick von Edsberg am Sommerabend, milder Mond-schein über dem Schloß von Kalmar, rosiger Sonnenuntergang über Gripsholm. Aber häufig herrscht das Naturpoetisierende auf Kosten der Naturbeobachtung vor. Fahlcrantz bildet einen Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Eckersberg, dem nüchternen und prosaischen Dänen, welcher die jungen dänischen Maler den Charakter ihrer Heimat sehen lehrte und eine treue und genaue Wiedergabe in der Kunst verlangte.

* * *

Die Opposition der deutschen Romantiker gegen den Klassizismus und die Formenverehrung der Akademien, wie auch ihre Forderung nach nationalem Geist in der Kunst, fand auch in Schweden seine Vertreter.

Die gotische Bewegung kam mit der Neuromantik und dem erwachenden Nationalgefühl von Deutschland herüber, wurde nach dem Verlust von Finnland durch die steigende Vaterlandsliebe genährt, drang in die Literatur ein, welche nach 1809 einen Reichtum und ein Wachstum entfaltete, welche überraschen mußte und nicht ohne Einfluß auf die Kunst bleiben konnte. Der Kern in der nordischen Dichtung und in der bildenden Kunst sollte jetzt lieber in den Sagen aus der nordischen wie aus der griechischen Vorzeit bestehen. Geijer singt jetzt von Manhem und dem Viking, Ling von Gylfe, und Tegnérs „Svea" setzt die vater-ländischen Herzen in Brand. Ling strebt für die Aufnahme nordischer Mythen zu künstlerischer Behandlung, dieselbe Frage ist zuvor von Oehlenschläger und Grundtvig verhandelt worden. Die jungen Künstler stürzen sich begierig auf das neue Gebiet, das sich ihnen erschließt. Der gotische Bund — 1811 in der Absicht gegründet, bei den nordischen Völkern die Erinnerung an die Taten der Goten zu erwecken, „die kraftvolle Biederkeit, welche den Vorvätern eigen war, neu zu beleben" — ver-anstaltet ein Preisausschreiben für Kunstwerke mit nordischem Motiv, und gleich-zeitig mit der Ausstellung der Akademie 1818 findet die erste gotische Ausstellung statt. Sie kann kaum als eine Oppositionsäußerung gegen die Akademie bezeichnet werden, Professoren und Stipendiaten nehmen daran teil, und auf beiden Aus-stellungen finden sich sowohl altnordische wie klassische mythologische Motive. Das künstlerische Resultat war entschieden unbedeutend, der Geist der germanischen Vor-zeit war den jungen Künstlern ebenso fremd, wie der der griechischen Antike, und

Abb. 8. Byström: Juno und Herkuleskind. (1828.) Stockholm, Nationalmuseum.

[illegible] denn man sich bedienen konnte. Von den [illegible] war Fogelberg der einzige, welcher die eingeschlagene Bahn weiter verfolgte.

Die Bildhauerei zeigt in dieser Periode mehr Haltung und Selbständigkeit als die Malerei, wenn sie auch ebensowenig von dem Formalismus gebunden ist und der Inhalt dessen, was geleistet wird, im Verhältnis zu der Menge minderwertig ist. Vertreter der Bildhauerei sind anfänglich Göthe und Byström, bis sie beide von Fogelberg aus dem Felde geschlagen werden. Erik Gustaf Göthe (1779—1838) studierte in Rom 1803—1810. Johan Niklas Byström (1783—1848) kam 1809 dorthin und lebte seitdem mehr dort als in Schweden. Ebenso wie Göthe ist er, dem Geist der Zeit entsprechend, klassisch. Persönlichkeit sucht man vergeblich in den Werken beider [illegible]. Beide bleiben in einer abstrakt schönen Form und einem äußeren dekorativen Effekt stecken. In Göthes besten Werken, wie in seiner schlafenden Bacchantin, findet man hübsches Detailstudium und mehr Leben, als in ähnlichen Werken Byströms, beispielsweise in dessen monumental angelegter, aber wenig studierten, schlafenden Juno mit dem kleinen Herkules an der Brust. Bei Byström sind die Draperien in der Regel besser als die nackten Partien, die oft plump und unfein behandelt sind und grob hingehauen wirken. Byströms Kunst ist im allgemeinen typisch für die Begeisterung seiner Zeit für ideale Formen, selbst wenn diese nach der Schablone gemacht sind, und lebendigen Lebens bar, das tiefere Naturstudium vermissen lassen. Junge Mädchen und Kinder gelingen ihm am besten, das graziöse Genre paßt wunderbarerweise besser zu seiner robusten Natur als das heroische. Er fabriziert Helden und Göttinnen in Mengen, hat in Rom ein großes Atelier und beschäftigt gleichzeitig 32 Arbeiter.

Bengt Fogelberg (1786—1854) vertritt einen moderneren Standpunkt als Byström und Göthe. Sein Weg nach Rom geht über Paris, wo er ein Jahr lang studierte. Sein Stil kann freilich nicht französisch genannt werden. Wenn man auch französische Grazie in der lieblichen Weise finden kann, mit welcher seine Psyche mit erhobenen Armen Armors Kopf umschlingt, so findet man in seinen antikisierenden Statuen (Paris, Merkur, die verlassene Psyche, Apollo, Venus) Einflüsse von Thorwaldsen und eine Modellierung, die ebenso kraftlos ist wie bei den anderen, und die Vorbilder zu seinen Amoretten stammen wie bei Thorwaldsen aus der Galleria Lapidaria im Vatikan.

Es war auch ein ganz anderes Gebiet, als die plastische Wiedergabe des menschlichen Körpers, auf welchem seine Zeitgenossen Fogelbergs Tätigkeit epochemachend fanden. Seine Skizzen von den Asagöttern, welche er entworfen hatte, als er jung und für die Bestrebungen der Goten interessiert war, eine nordische mythologische Kunst zu schaffen, brachten ihm zehn Jahre später eine Bestellung des Königs auf Odin und später auch auf Thor und Balder ein. Odin stand 1831 fertig in Marmor da, die beiden anderen 1845. Es handelte sich hier darum, eine plastische Form für Gestalten zu finden, welche bis dahin so gut wie fremd für die Kunst gewesen waren, ihnen einen eigenartigen, einen speziell nordischen Charakter zu geben, das zu vermeiden, was so nahe lag, Varianten der olympischen Götter zu schaffen, Zeus und Herakles als Odin und Thor auszukleiden. Ganz

hat sich Fogelberg freilich nicht mit dieser schwierigen Aufgabe abgefunden, aber es war doch ein großer und in unserer Kunstgeschichte einzig dastehender Versuch, an den er sich wagte. Seine Darstellung der drei Götter ist klar und leicht faßlich, ohne gesuchten Tiefsinn. Er hätte Odin am liebsten auf seinem Richterstuhl sitzend und in weiße Draperien gehüllt dargestellt, aber der König zog eine stehende Statue vor, und so wurde aus Odin statt des Herrschers von Walhall der mythische Sveakönig, dargestellt, „wie er von einer Bergspitze aus in das alte Skandinavien hineinschaut". Thor, mit dem Hammer über der Schulter und der noch geballten Faust, kehrt aus der Schlacht zurück, nicht mit dem geschmeidigen Athletentritt wie Thorwaldsens Jason, sondern auf muskulösen Beinen schwerfällig daherstampfend. Es liegt etwas Unbändiges und Bäuerisches in seiner Erscheinung, das recht glücklich erdacht ist, seine Kraft ist nicht durch Gymnastik herangebildet, er ist urkräftig von Natur. Balder ist in dem Augenblick dargestellt, als er seine Brust für die Pfeile der Götter entblößt, alle geschaffenen Dinge haben ja gelobt, Balder nicht zu verletzen. Es liegt etwas von Thorwaldsens Christus über der Gestalt mit dem gesenkten Haupt und den liebevoll ausgebreiteten Armen. Aber die Charakteristik ist schwach und unbestimmt, Balder ist der unbedeutendste der drei Götter.

Fogelbergs drittes Stadium bezeichnen seine historischen Statuen. Die ersten Königsstatuen in Schweden, Gustav Vasa und Gustav II. Adolf, beide von Larchevêque gehören der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Sergels Gustav III. war im Modell 1793 fertig, wurde jedoch erst 1808 enthüllt. Karl XIII. von Göthe wurde 1821 errichtet. Ein bedeutendes Kunstwerk war keine dieser Arbeiten, mit Ausnahme von Sergels Meisterwerk. Byströms fünf Marmorkönige — für den Reichssaal im Stockholmer Schloß bestimmt, wo jedoch nur zwei dieser Statuen aufgestellt wurden — sind leere und charakterlose Dekorationsfiguren, die nicht einmal mit Schwanthalers Statuen im Thronsaal zu München verglichen werden können. Aber hervorzuheben ist doch, daß Byström schon im Jahre 1828 Karl XII. in Uniform und Reiterstiefeln darstellte, ihn also nicht in einen antiken Helden verwandelte. Fogelberg, der schon früher eine würdige und edle Marmorstatue Karls XIII. im Krönungsmantel geliefert hatte, erhielt bei seinem Besuch in der Heimat 1845 Bestellung auf drei Statuen, Gustav Adolf für Gothenburg, Birger Jarl und Karl XIV. Johann für Stockholm. Auf der Reise nach dem Norden durch Paris und Deutschland bekam er allerhand von moderner Bildhauerei zu sehen, unter anderen lernte er in Berlin Rauch kennen. In diesen drei Statuen tritt er als historischer Charakteristiker hervor, in der Reiterstatue Karl Johanns außerdem als moderner Realist. In Uniform und zweieckigem Hut — auf den Skizzen befand sich auch der Mantel, der später entfernt wurde — reitet der König ruhig und sicher über das Schlachtfeld, mit dem Marschallstab in die Ferne deutend. Gustav Adolf steht in ritterlicher Eleganz da, auf den Erdboden hindeutend, aus welchem das künftige Gothenburg hervorwachsen soll, und Birger Jarl, der Gründer Stockholms, ist der mittelalterliche Kämpe und Gesetzgeber, ruhig, aber bis an die Zähne bewaffnet, auf sein mächtiges Schwert sich stützend. Sowohl die Götter, wie die Königsstatuen verkörpern Fogelbergs Herrschermacht

und ruhiges Gleichgewicht. Wie in den drei Asagöttern menschliche Eigenschaften verkörpert sind — Herrscherweisheit, Körperstärke, Güte — so sind Fogelbergs

Abb. 9. Fogelberg: Odin. Kolossalstatue in Marmor. (1831.)
Stockholm, Nationalmuseum.

historische Herrschergestalten in erster Linie Zeittypen, und als solche in leicht verständlicher Weise beredt. Sie sind Produkte einer reflektierenden und berechnenden Kunst, Erzeugnisse eines klaren Gedankens und geduldiger Arbeit.

Daheim in Schweden war das Kunstleben andauernd „still und tranquil". Ein Vorwärtsschreiten war wohl zu konstatieren, wenn die Ungeduldigen auch meinten, daß es im Schneckentempo vorwärts ginge, und daß man am Ende

Abb. 10. Fogelberg: Thor. Kolossalstatue in Marmor. (1845.) Stockholm, Nationalmuseum.

eines Jahres nicht weiter wäre als am Beginn desselben. Die Professoren der Akademie behielten ihre Plätze andauernd inne und wurden nicht jünger mit den Jahren, und die akademische Jugend tastete sich weiter in den klassischen Fußspuren vorwärts. Zuweilen hörte man wohl eine oppositionelle Äußerung gegen

den akademischen Unterricht, und sogar in der Akademie selbst wurde über den Mangel an brauchbaren Lehrkräften geklagt. Wer die Kunst aufrecht erhielt, das waren die ausgewanderten Künstler, und die größten Kunstwerke kamen in der Regel aus Rom. Der König war der größte Mäcen, ohne die zahlreichen Bestellungen, welche vom königlichen Schloß ausgingen, würden die Bildhauer namentlich kaum haben existieren können, wenigstens hätten sie nicht so viele Marmordenkmäler schaffen können. Verschiedene Vertreter des Hochadels folgten dem Beispiele, welches ihnen von oben herab gegeben wurde, und kauften nicht nur Gemälde, sondern auch Skulpturen. Auf verschiedenen adeligen Gütern befanden sich bedeutende Kunstsammlungen. Es fehlte auch in Stockholm nicht an Galerien, aber allgemein war das Kunstinteresse dennoch nicht, und die Künstler, welche nicht in der Akademie ihre Stütze hatten, waren gezwungen, von der Hand in den Mund zu leben und fristeten oft ein kümmerliches Dasein. Eine gute Handhabe wurde den jüngeren Künstlern gegeben, als 1832 der Kunstverein gebildet wurde. Dieser Verein kaufte ihre kleinen Versuche an, selbst wenn sie unbedeutend waren, und machte es dadurch den Kunsteleven möglich, sich während der Lehrzeit durchzuschlagen. Der Verein zog sich das Zeugnis zu, „daß er eine Menge junger Talente hervorgelockt habe", und daß er „den Funken von Kunstsinn — denn mehr als ein Funken ist es nicht — erhalten habe, den unser Publikum besitzt".

Die nordischen Mythen waren, seitdem die gotische Bewegung eingeschlafen war, auf den Ausstellungen selten geworden. Aber schwedisch-historische Motive wurden fleißig gemalt, sowohl als akademische Preisgemälde, wie als verkäufliche Kunstwerke. Sandbergs sorgfältig komponierte und nüchtern gemalte historische Gemälde sind typisch für die Richtung. Diesem gewissenhaften Künstler war es auch vorbehalten, den ersten Versuch auf dem Gebiet monumentaler Malerei zu machen, als er 1831—1836 die sieben Fresken im Gustavianischen Grabchor im Dom zu Upsala ausführte, Bilder aus der Geschichte Gustav Vasas, ohne großen Stil und monumentale Haltung, ganz anekdotenhaft und genreartig aufgefaßt.

Eine andere Art historische Malerei ist die Schlachtenmalerei, welche nach der Teilnahme der Schweden an dem Kriege gegen Napoleon aufblüht. Die Beiträge unserer Maler zu dieser Kunstgattung waren jedoch vereinzelt und unbedeutend. Krafft, Wetterling, Hjalmar Mörner und Dahlström haben die Schlachten Karl Johanns gemalt. Wetterling und Mörner hatten als Offiziere am Kriege teilgenommen und Schlachten sowohl wie Lagerleben aus der Nähe kennen gelernt, aber bedeutende Künstler waren sie ebensowenig wie die anderen, welche Schlachten und Paraden und solche Ereignisse aus dem Leben des Königs malten, wie sein Besuch auf den Hügeln von Upsala oder bei der Arbeit am Göta-Kanal. Diese steifen und trivialen, handwerksmäßig gemachten Bilder haben doch das Verdienst, Ereignisse und Typen jener Zeit zu schildern. Einen Schritt weiter, und die Kunst steigt zum Volk hinab und stellt es nicht länger als Zuschauer bei einer Festlichkeit, die geschildert wird, dar, sondern macht es zum Hauptgegenstand der Schilderung. Mit Volkstypen und Volkstrachten hatten vorher schon Pilo und Hilleström ein paar Versuche gemacht. Sandberg entdeckt die

Trachten als malerisch und gruppiert auf einem Bilde schwedisches Bauernvolk aus allen Provinzen, von Schonen bis nach Lappland hinauf, um die Statue Gustav Vasas in Stockholm. Er wählte auch solche Motive wie die Hochzeit zu Vingåker und Tanz um den Maibaum und wird auf diesem Gebiet ein Vorgänger der schwedischen Düsseldorfmaler. Bauernleben malt auch Karl Andreas Dahlström (1806—1869). Typisch sind für ihn ganz kleine, im holländischen Geschmack gehaltene Stimmungsbilder, Landschaften mit Figuren, Fischer am Strande im Mondschein, Landstraßen mit Fuhren, Holzflöße. Obwohl er außerhalb der Akademie stand, hatte er einen gewissen Einfluß auf die jungen Maler. Er wies sie auf die Motive hin, die sozusagen vor ihrer Tür lagen, die Gassen, Brücken und alten Baracken Stockholms und die Menschen ihrer täglichen Umgebung. Das Resultat war ein tastender Versuch, eine richtige Schule wußte der technisch unsichere Dahlström nicht heranzubilden. Und die Jugend, welche sich auf diese „Armenhausmotive" warf, ging gewöhnlich, sobald es ihr gelang, die Grenzen der Heimat zu überschreiten, zu anderen Ideen über.

Das Leben der bürgerlichen Stände war so gut wie ausgeschlossen von der Kunst. Um die Physiognomien und Typen dieser Periode kennen zu lernen, müssen wir uns an die Porträts und Zeichnungen halten. Das Stockholmer Leben um 1830 herum wird von Hjalmar Mörner in humoristischen Zeichnungen beleuchtet, Bällen, Familienzusammenkünften, Szenen aus den anspruchslosen Wirtshäusern jener Zeit, wo ehrsame Bürger im Pelz sitzen, aus langer Pfeife rauchen und ihren Toddy trinken, während sie Argus und das neue Abendblatt lesen. Aus Italien stammen Radierungen: Carnevale di Roma und Neapolitanische Volks-

Abb. 11. Hjalmar Mörner: Gasthaus in Stockholm. Lithographie. (1830.)

szenen, denen Reiseskizzen in Lithographie aus Paris und London folgten. Die Ausführung kann dilettantisch sein, der Zeichner umgeht die Schwierigkeiten anstatt sie zu überwinden, aber die Charakteristik der Typen ist ausdrucksvoll und getreu.

Hjalmar Mörner war einer der militärischen Kunstausübenden, an denen die schwedische Kunstgeschichte so reich ist. Graf und Kavallerieoffizier, Weltmann und lustiger Gesellschafter, liebenswürdiger und unpraktischer Künstler, fand er eigentlich nie recht Zeit, sich eine gründliche Unterlage für seine Kunst zu schaffen. Während der vielen Jahre, die er in Rom verbrachte, von 1816—1828, arbeitete er — mehr periodisch wie stetig —, um sich auf Gebieten heimisch zu machen, die sich eigentlich wenig für seine Natur eigneten. Obwohl er zum Zeichner und Beobachter des wirklich Lebendigen geschaffen ist, müht er sich mit Themen ab, wie „Der Auflauf in Bender", „Die Schlacht bei Lützen" und „Der Einzug der Asen". Dieses letzte Motiv befindet sich auf einem mißglückten dekorative Fries zu Rosendal. Die große Kunst galt ihm wie seinen Zeitgenossen als einzig und allein des Strebens eines ernsten Mannes würdig. Zu einer sicheren, persönlichen Maltechnik brachte er es so wenig, wie seine übrigen Landsleute dieser Zeit, sie malten ängstlich mit spitzem Pinsel, frottierten, lasierten und vertrieben sorgfältig und geduldig die Pinselstriche. Ein einziger von ihnen lernte in Paris einen lebhafteren Vortrag, und seine Geschicklichkeit und „hardiesse" wird ungeheuer bewundert. Das war Aleander Lauréus (1783—1823), der lebhaft und effektvoll Szenen aus Roms Gassen und aus der Campagna malte. Er gehörte wie Mörner der schwedischen Kolonie in Rom um 1820 an. In Rom war damals auch Olof Johan Södermark (1790—1848) zu treffen. Als Militär konnte er seine Künstlerlaufbahn erst in vorgeschrittenem Alter beginnen, der Rest seines Lebens bestand in einem unablässigen und unermüdlichen Studium. Nach seiner Rückkehr debütierte er 1829 als Porträtmaler, hatte großes Glück, es fehlte ihm nie an Bestellungen, aber er hatte große Schwierigkeiten, so zu malen, daß er selbst davon befriedigt war. Seine Stärke liegt in dem energischen, strebsamen Studium, in dem Respekt vor dem Modell, das er vor Augen hatte. Er gehörte nicht zu denen, welche sich mit einer allgemeinen idealisierten Ähnlichkeit begnügten, er suchte geduldig nach dem Individuellen und hob es mit Geschick, wenn auch etwas trocken, hervor. Ein Porträt, wie Karl Mazér es um 1830 von C. J. L. Almqvist malte, mit etwas Mystischem, fast Dämonischem in dem erschreckend tiefen Blick, hätte Södermark niemals malen können, aber von dem spirituellen und durchaus nicht mystisch veranlagten französischen Verfasser Henri Beyle malte er 1840 ein charaktervolles Porträt. Für seine Zeit, mit ihrem Hang zum Verschönern der Natur und zum Poetisieren — Westins Porträts wurden ja allgemein bewundert — war Södermark ein arger Realist. Von einem seiner Porträts sagte ein angesehener Kritiker, daß es gleichzeitig „so vortrefflich gemalt, so hervorragend ähnlich und abscheulich häßlich sei wie nur möglich". Greisengesichter gelangen ihm am besten, zwischen seinen Damenporträts befinden sich schwache Arbeiten mit faden Farben. Aber einen Beweis dafür, daß der scharfe Analytiker einen weichen, angenehmen Pinsel führen konnte, liefert das für seine Zeit typische, farbenprächtige Porträt von Byströms Geliebten, Karoline Bygler. In violettem Seidenkleide und zinnoberrotem Schal

sitzt sie auf einem gelben Sofa mit einer roströten Wand als Hintergrund. Im allgemeinen kann man sagen, daß Södermark mehr mit dem Pinsel zeichnete als malte. Seine Porträts sind Gegensätze zu denen Bredas, wo das malerische Problem den Künstler weit mehr interessierte als die Persönlichkeit, die er darzustellen hatte. Das wäre Södermark nie eingefallen, er ordnete sich seinem Modell unter, und die Farbe war ihm oft nur Nebensache.

Von den vierundzwanzig Jahren, welche seine künstlerische Tätigkeit umfaßt, brachte er elf Jahre in Italien, drei in Paris, zwei in München und acht in

Abb. 12. J. O. Södermark: Bildnis der Karoline Bygler. (1835.)
Stockholm, Nationalmuseum.

Stockholm zu. Wenn er zu Hause weilte, sehnte er sich stets hinaus. Auch für die Jungen war es das Ziel der Sehnsucht, hinaus reisen zu dürfen, auf dem Gebiet der Kunst mehr zu sehen, als es sich ihnen zu Hause bot, vielleicht auch der Wunsch, guten Unterricht zu erhalten. Die Akademie hat jetzt wieder größere Reisestipendien zu verteilen als im Anfang des Jahrhunderts. Um 1830 herum beginnt eine lebhafte Auswanderung. Ein neues Geschlecht ist herangewachsen, neue Kräfte drängen aus den alten hervor.

* * *

Die graphischen Künste haben während der ersten Periode des neuen Jahrhunderts ihre eifrigen Vertreter. Als Kupfergraveur war nach den beiden Akademieprofessoren Floding und Gilberg dem Älteren, welche dem 18. Jahrhundert angehörten, Johan Fredrik Martin tätig, seine gravierten Landschaften sind typisch für die romantische Naturauffassung dieser Zeit. Außerdem sind als Graveure zu nennen: C. Linnerhjelm (lyrische Landschaften aus schwedischen Dörfern), M. R. Heland, die beiden Berndes, Graf A. F. Skjöldebrand, hoher Militär und Politiker, Ulrik Thersner, W. M. Carpelan und K. F. Akrell, ebenfalls Militär. Mit diesen Namen sind die Gravürwerke „Voyage pittoresque au Cap du Nord", „Das ehemalige und das heutige Schweden" und andere verbunden. Ein Mann der Gegenwart war Kristian Forssell, der nach seiner Rückkehr aus Paris 1815 Führer auf seinem Gebiet wurde. Beachtenswerte Versuche, die Kunst zu popularisieren, machte F. Boije — Militär und Kammerherr — in seiner Zeitschrift Magazin für Kunst, Neuheiten und Moden, welche 1818 herausgegeben wurde und bis 1848 bestand. Neben den Kupfergravüren suchten jetzt Lithographien die Gunst des Publikums zu erwerben. Auf dem Gebiet der Lithographie waren tätig J. E. Cardon und Billmark, welche früher beide als Graveure bei Forssell gearbeitet hatten, und Anckarsvärd und Gustaf Söderberg, welche Ansichten von Schweden und Norwegen herausgaben. Der bedeutendste Künstler unter ihnen war ohne Zweifel Karl Johan Billmark (1804—1870), sein erstes aufsehenerregendes Werk war die aus hundert Lithographien bestehende „Pittoreske Reisetour von Stockholm nach Neapel".

Den dreißiger Jahren gehören Hjalmar Mörners „Szenen aus Stockholm" und „Reiseerinnerungen" an, Kiörboes begonnene Porträtsammlung edler Pferde, die Zeichnungen des jungen Wahlborn zu Lings „Asen" und seinen „Vaterländischen Bildern" mit Motiven aus dem 16. und 17. Jahrhundert an. In den vierziger Jahren begann Dahlström schwedisch-historische Zeichnungen herauszugeben (die Geschichte Karl Johanns, die Geschichte des dreißigjährigen Krieges und andere). Dieser Periode gehört auch Forssells Gravürenwerk „Ein Jahr in Schweden" und Sandbergs Porträtgalerie berühmter Schweden an.

Als Porträtzeichner waren in dieser Zeit, wo es keine Photographien gab, auch J. H. Roos, Maria Röhl und die Schriftstellerin Friederika Bremer angesehen. Miniaturporträts wurden fleißig gemalt, und ausländische Vertreter dieser Kunstgattung, wie Bossi, Rota, Lemoine und Fraenkel, fanden guten Absatz in Schweden.

Die politische Karikatur blühte während der Opposition gegen Karl Johann in den dreißiger Jahren. Als „Schmähschreiber mit dem Zeichenstift" erwarb sich der von Blanche sympathisch geschilderte Ferdinand Collin einen Namen, der auch „Stockholmer Bilder" unverfänglichen Inhalts herausgab. In den zwanziger Jahren hatte auch K. C. Löwstedt als Pamphletzeichner Aufmerksamkeit erregt durch seine Porträts von Wucherern und anderen bekannten Persönlichkeiten. Von den harmlos humoristischen Schilderern Stockholmer Lebens sind zu merken: J. A. Cronstedt, J. A. af Kullberg, F. von Dardel und A. H. Schützerkrantz, sämtlich Militärs, die Spezialität des letztgenannten waren Schilderungen aus dem Gardistenleben.

* * *

Die Architektur dieser Zeit bietet wenig Interessantes. Sie ist karg und dürftig und hält am reinen Stil fest. Auf dem Papier bauten die in Italien geschulten Architekten grandiose Werke, wo sie weder an Kolonnaden, Triumphbögen, Obelisken oder Statuen sparten. Aber in Wirklichkeit bauten sie phantasiearm und nüchtern, oft durch Geldmangel gebunden, der ihnen in ihren Projekten Beschränkung auferlegte. Es liegt entschieden etwas Kasernenmäßiges in den Bauten dieser Zeit, und bezeichnend genug ist es, daß man damals das königliche Schloß zu Karlberg in eine Kadettenkaserne umwandelte, daß das Schloß Fredikshof zur Gardekaserne wurde und das Schloß in Ulriksdal zum Invalidenhaus. Rosersberg verblieb Schloß, aber es wurde umgebaut. Es war ursprünglich im ernsten, malerischen deutschen Stil des 17. Jahrhunderts errichtet worden, mit steilem Dach und hohen Giebeln, 1698 von Nikodemus Tessin dem Jüngeren in elegantem Renaissancestil umgebaut, mit durchbrochenem Dach, Arkaden und Pavillons. Nun beraubte man es seiner Zierden, nur das Gerippe des Baues blieb übrig, das Dach wurde niedriger aufgeführt mit einer einfachen, halbrunden Front, und dorische Säulen mußten die Balkons über den Türen tragen.

Das Innere des Schlosses zu Rosersberg zeigt in typischer Weise den Übergang von dem spätgustavianischen Stil, der, wenn auch in vereinfachter Form, fortlebte, zu dem Empire- oder Karl Johann-Stil. Der Empirestil bürgerte sich hier mit Bernadottes Anwesenheit ein, er kam wie jener direkt aus Napoleons Paris und war dort seit langer Zeit ausgebildet und fertig. Das kleine Rosendal, das man 1823 zu bauen anfing, zeigt ebenfalls einen konsequent durchgeführten Empirestil. Mit seinen antiken Architekturformen, welche den Mahagonimöbeln angepaßt waren, von Genien, Sphinxen, Trophäen und Lorbeerkränzen aus Goldbronze verziert, war dieser Stil eine für unsere Traditionen absolut fremde Importware, aber er paßte sich gut den bürgerlichen Verhältnissen an und ist lange Zeit vorherrschend gewesen. Typische Interieurs in diesem Stil finden sich in der von Byström erbauten Villa im Djurgarden, kalte, aber stattliche Räume, mit Marmor und Stuck, Friesen und Reliefs geschmückt.

Die Architekten dieser Periode waren: Tempelmann, Gjörvell, Sillén, Sundvall. Das Garnisonlazarett in Stockholm, die Bibliothek in Upsala und Stjernsunds Schloß sind ihre typischen Werke. Fredrik Blom — Militär und Professor — baute die Gardereiterkaserne, Rosendal, die Kirche auf Skeppsholm und um 1840 die Kunstakademie in ihrer neuen Form. Axel Nyström, der 1825 von seiner Studienreise zurückkehrte, ging in relativer Kühnheit einen Schritt vorwärts. Aber als um die Mitte des Jahrhunderts ein großes Bauunternehmen vorbereitet wurde — die Errichtung des schwedischen Nationalmuseums, welches ein Mittelpunkt schwedischer Kunstpflege werden sollte — war unsere Architektur allmählich so geschwächt, daß ein ausländischer Architekt mit dem Auftrag betraut werden mußte.

Abb. 13. P. Wickenberg: Mondschein nach dem Regen. (1841.) Stockholm, Nationalmuseum.

3. Die Kunst der Emigranten in den dreißiger und vierziger Jahren.

„Bald befindet sich die ganze schwedische Malerei auf fremdem Boden, nachdem sie so lange in der dürren schwedischen Erde vegetiert hat," schreibt Wickenberg 1844. Die jungen Maler treffen sich in Paris, Deutschland und Italien. Die, denen es möglich ist, im Auslande zu bleiben, bezeigen keine Lust, bald zurückzukehren. Plagemann bleibt dreiundzwanzig Jahre draußen, von 1831—1854, Palm vierzehn Jahre, von 1837 bis 1851, Wahlbom zehn Jahre (1836—1846), Stäck begnügt sich mit sechs Jahren (1842—1848), Boklund ist neun Jahre fort (1846—1855). Kiörboe wie auch Billmark bleiben lebenslänglich in Paris. Ein paar der vielversprechendsten Künstler sterben fern von der Heimat: Wickenberg stirbt 1846 nach zehnjähriger Abwesenheit, Lindholm weilt von 1849 an im Auslande, wo er 1854 stirbt, und Blommér von 1847, bis er 1853 dahingerafft wird.

Man reist nach Paris, um zu arbeiten und die alte wie die neue Kunst zu erlernen, nach Rom, um zu studieren, aber auch um mitzuleben in dem poesievollen Künstlerleben der ewigen Stadt mit ihren gewaltigen Erinnerungen, ihrer großartigen Natur und ihrem bunten Volksleben. Dort fühlt man, daß man an die rechte Heimstätte der Kunst gelangt ist, in das gemeinsame Vaterland der Künstler. Man ist weit entfernt von dem armen und unmalerischen Schweden, man lebt sorglos und glücklich in einer Traumwelt. Man lebt eigentlich mehr, als daß man arbeitet.

Man muß die große Kunst studieren, aber was man malt, sind meistens kleine Motive aus dem Volksleben, Modellmädchen, neapolitanische Fischer, Hirtenknaben, idyllische Szenen aus Osterien und Gassen. Landschaftsmaler malen Aussichten auf Pinien, Zypressen, blaue Berge mit einem unwandelbar klarbauen Himmel darüber. Es ist das Italien von Leopold Robert, Rottmann, Riedel, Bürkel und Max Zimmermann, das sowohl bei den Schweden wie bei den Dänen spukt. Wenn man in der Münchener Pinakothek, im Thorwaldsen-Museum oder im Stockholmer Museum dänische, deutsche oder schwedische Bilder aus dieser römischen Periode erblickt, so kann man nicht anders, als die Ähnlichkeit zwischen ihnen konstatieren, es sind sonnige, bunte Reiseerinnerungen aus dem frohen Ferienleben der Nordlandsbewohner im Süden. Von der Heimat bringen die jungen Schweden weder große Natureindrücke, noch Selbständigkeit, noch feststehende Prinzipien mit, die sie beschweren möchten. Sie schließen sich geschmeidig den Richtungen an, die sie fertig vorfinden und die ihnen zusagen. Aber ein paar von ihnen ringen sich zur Selbständigkeit durch, einige werden auf ganz neue Gebiete geführt und mehr als einer von ihnen trägt dazu bei, seine Kunstart durchzusetzen.

Zu den Schweden, welche sich in den vierziger Jahren in Rom aufhalten, gehören außer Byström, Fogelberg und Södermark die Bildhauer Qvarnström und Molin, die Maler Plagemann, Egron Lundgren, Palm, Stäck, Wahlbom, Troili, Södermark der Jüngere und andere. Karl Plagemann (1805—1868) nimmt sowohl durch seine Motive, wie durch seine Malweise unter den Genannten eine Ausnahmestellung ein. Er ist fast der einzige, der die große Kunst studiert, er trachtet zu erfassen, wie die alten Meister ihre Werke behandelt haben, kopiert sie und malt Heiligenbilder in ihrem Stil, wobei er ihre Art so genau erfaßt, daß Kunsthändler ein paar seiner Werke als echt verkaufen. „Judas' Reue", „Die heilige Agnes" und „Die Anbetung der Hirten" sind typische Plagemannsche Bilder mit einem Hang zu Overbecks und anderer deutscher Nazarener klaren hellen Farben und einfacher Malweise. Aber er malt auch heidnische Motive, wie Leda mit dem Schwan, Satyrn und Bacchanten. Er ist Romantiker und Schwärmer, malt Klostergänge im Mondschein und Nonnen, die aus ihren Zellen empfindsam auf die Landschaft hinausblicken. Er war gänzlich italienisiert als Künstler und seiner Heimat total entfremdet, als er dorthin zurückkehrte. Dasselbe gilt auch von Sofia Adlersparre (1808—1862), die es weit brachte im Kopieren von Raffael, aber auch Porträts malte, wie z. B. Pius IX. zu Drottningholm.

Egron Lundgren (1815—1875) ist ausgereist, um „das Große und Einfache in der Kunst" zu suchen. Er zeichnet auf Kartons „Homer, vor den Hirten singend" und „Petrarca, im Lorbeerhain dichtend", und er malt in Öl neapolitanische Fischer, Pilgerfahrten, Improvisatoren. Bauern der Campagna, Eremiten, Kinder, Bettler und Räuber malen auch die anderen mit großer Sorgfalt und Sauberkeit, bezeichnend für die Richtung ist der Ausspruch, welcher über den Finnen Ekman — ein Kollege der anderen von der Stockholmer Akademie her — gemacht wurde; man sagte von ihm, er verstände selbst die Lumpen elegant zu malen.

Die italienische Landschaft wurde von Gustaf Vilhelm Palm (1810—1890) und von Josef Magnus Stäck (1812—1868) gemalt. Ihre Landschaften sind

sorgfältig komponiert, „im Charakter der römischen Campagna" oder nach „Motiven aus der Umgebung von Neapel", und mit klaren, reinen Farben und spitzen Pinselstrichen gemalt, eine saubere, aufgeräumte Natur mit ängstlich ausgezeichneten Blättern und Grashalmen im Vordergrund, steilen, kompakten Baumgruppen in der Mitte, welche sich in plastischen Linien von dem immer blauen oder rosigen Himmel mit Aquädukten und blauenden Bergen abheben. Die Staffage wird stets aus buntgekleideten Mädchen, Eseltreibern und braunen Kapuzinermönchen gebildet. Der Stil der Landschaft ist scharf betont, aber das Ganze wirkt mehr als kolorierte Zeichnung wie als Malerei. Palms Stärke ist seine sichere, feste Zeichnung der Formen in der Natur, wie in der Architektur, und seine leicht kolorierten Aquarelle stehen höher als seine gewissenhaft und nüchtern ausgearbeiteten Ölgemälde. Stäck begibt sich der italienischen Motive, um statt dessen holländische Winterstimmungen mit Eis und Schnee zu malen, alte Stadttore und strohgedeckte Landhäuser. Wenig selbständig und zum Nachahmen geneigt, folgt er hierin Wickenbergs Spuren. Während die Kameraden in Rom ein ideales Künstlerdasein lebten, hatte der Letztgenannte sich in Paris einen Namen errungen.

Per Wickenberg (1812—1846) stammt, wie so viele der schwedischen Maler, aus Schonen. Während der Studienjahre an der Stockholmer Akademie hatte er sich auf dem Gebiet der kleinen Landschaft versucht. Die Vorbilder hierzu waren die holländischen Landschaften des 17. Jahrhunderts im Museum, die eigenen Naturstudien der jungen Maler waren recht bescheiden. Die Motive zu Wickenbergs Gemälden bildeten Küstenbilder mit Booten, Mondschein über ruhigem Wasser, ein Stück Landstraße mit Figuren, solche und ähnliche Motive malte er bis an sein Lebensende. In Berlin, wo er sich von 1836—1837 aufhielt, und später in Paris malte er teils Interieurs: Lesende Alte in ihrer Hütte mit Kaffeekanne und der Katze, Alte Bettler im Bauernhause und Landschaften mit Figuren und Tieren, Hirte mit Ziegen, Kühe in der Landschaft, Kinder mit Schlitten. „Winterfischer auf dem Eise" bilden den Übergang zur Stimmungslandschaft: holländische Winterlandschaft mit Glatteis, eingefrorene Boote, Pferde und Lastwagen auf dem Eise, ein kleinwolkiger, nebeliger, schneeschwerer Himmel. Oder auch es ist Sommer und der Mond scheint schwach durch Wolken, die im Begriff sind, sich zu zerstrenen. Die Boote haben die Segel zum Trocknen gehißt, es ist alles still, kein Lüftchen regt sich. Wickenberg malt dieses Motiv schon 1835 in Stockholm, es kehrt in seinem holländischen Küstenbild wieder: „Mondschein nach dem Regen" (1841), ein Bild, das insofern ein Datum in der schwedischen Landschaftsmalerei bedeutet, als es bis dahin niemand gewagt hatte, ein so einfaches Motiv so groß und gesammelt zu malen, man kannte nur Kabinettstücke, wenn es sich um eine einfache Naturstimmung handelte, und dieses Bild war zwei Meter breit. Im Vergleich mit den Arbeiten der zeitgenössischen Schweden war dies eine dreiste, wenn auch nicht revolutionäre Kunst.

Mit einer schwedischen Winterlandschaft, welche Wickenberg im Sommer 1837 in Paris malte, erzielte er bei dem französischen Publikum einen durchschlagenden Erfolg. Was den Franzosen gefiel, war das einfache Motiv und die liebevolle Behandlung. Intelligenz und malerisches Gefühl, Weichheit und koloristische Anmut

zeichnet Wickenbergs Kunst aus, wenn sie auch nicht von der Zeit unberührt geblieben ist. Er gehört zu den Vertretern der Richtung in der Landschaftsmalerei, welche den Meistern von Barbizon vorangeht. Er gehört zu den Malern, deren Weg zur Natur durch das Vertiefen in die holländische Landschaftsmalerei führte,

Abb. 14. Egron Lundgren: Spanierin. Aquarell.

durch das Aneignen ihrer Gesichtspunkte. Man sah die Natur mit den Augen der alten Maler, und man lernte es, das Malerische auch in alltäglichen und unbedeutenden Motiven zu erblicken. Im Detail offenbart sich ein lebhafter und sehr frischer Natursinn. Derselben Richtung gehörten unter anderen die Holländer Schelfhout und Hendrikus Bakhuysen an, welche vor Wickenberg ähnliche Motive

in derselben Behandlungsweise gemalt hatten, aber nicht immer mit demselben malerischen Gefühl. Dies kommt namentlich in seinen kleineren Genrebildern zur Geltung, welche von Tenniers dem Jüngeren und Ostade beeinflußt sind, und die angenehm wirken in ihrem anziehenden, harmonischen Kolorit. „Französisches Interieur", ein alter Bettler in einem Bauernhause (1842), ist wohl das Beste unter ihnen.

Ein anderer Stimmungsmaler, welcher in Frankreich und England studierte, ist Hauptmann Johan Kristian Berger (1803—1871), der in seinen Seestücken von Turner beeinflußt wurde. Sonneneffekte in dunstiger Luft malte er gern mit etwas gesucht schreienden Farben und dem Streben nach dekorativer Wirkung. Er malte breit und flott und verstand es, den Wellen Bewegung zu verleihen, wie kein Schwede vor Markus Larson es vermocht hatte.

In Paris hatten sowohl Lundgren wie Wahlbom ihre ersten Eindrücke von nicht schwedischer Kunst erhalten. Egron Lundgren ging nach zweijährigem Studienaufenthalt in Paris und achtjährigem Jugendleben in Italien 1849 nach Spanien und ging hier von der Ölmalerei zum Aquarell über. Dieser Wechsel des Ausdrucksmittels bedeutet bei ihm einen Übergang vom plastischen zum malerischen Blick auf die Natur. Er hat die Grenzen seines Könnens klar erkannt und trachtet nicht länger, die Eroberung von Gebieten zu erzwingen, auf denen sein Temperament nicht heimisch ist. Er ist in der Kunst wie im Leben Tourist, immer für neue Menschen und neue Länder interessiert. Während London, wo er sich einen Namen und ein Absatzgebiet verschafft hatte, sein Stammquartier bleibt, reist er viel umher, kehrt verschiedentlich nach Spanien zurück, geht einmal nach Indien, zweimal nach Ägypten und sieht zweimal Italien wieder. Er macht auch ein paar Sommerbesuche in Schweden, ehe er 1873 dorthin zurückkehrt, um zu sterben. Er ist ein echter Schwede in seiner Sorglosigkeit und in der verschwenderischen Art, wie er mit seinem Talent umgeht. Es gelingt ihm nie, sich zu einem größeren Werk zusammenzuraffen, er streut sein künstlerisches Kapital in kleiner Münze aus. Man hat nie die Empfindung, daß er seine ganze Kraft an eine Arbeit gegeben hat, aber hingegen hat man seinen Blättern gegenüber das Gefühl, daß er immer das gemalt hat, was ihm Freude machte.

Lebhafte Phantasie, liebenswürdige Schwärmerei, wache Intelligenz offenbaren sich in seinen Skizzen mit Farbe oder Bleistift, seit er das Ausdrucksmittel gefunden hat, das sich seiner Schaffenslaune anpaßt. Am besten ist er als Improvisator und Illustrator. Es kann etwas Dilettantisches in seiner Zeichnung liegen, aber Anmut und Lebendigkeit ist in jeder noch so flüchtigen Skizze von seiner Hand, und er ist Farbenkünstler, selbst wenn er mit Blei zeichnet oder mit Tinte schreibt. Als Verfasser von Reisebriefen und Tagebüchern ist er ein glänzender Stilist und geistvoller Schilderer dessen, was er erblickt, und der Gedanken, welche das Gesehene in ihm ausgelöst hat. In seinen Bildern gibt er bald sorgfältig, bald in flüchtigen Zügen die heitere Seite des Lebens und alle schönen Winkel in der Natur wieder, schöne Typen und auch eigentümliche und charakteristische Erscheinungen. Spanische Damen mit Rokokograzie, liebliche Kinder, ägyptische Straßentypen, Kameltreiber, indische Lagerszenen oder Landschaften in glühenden Farben, Zeremonienbilder vom

englischen Hof, Shakespearische Szenen, italienische Kircheninterieurs, Studien nach Fresken aus dem Quattrocento....

Sein Weg führt durch das moderne Leben zur großen Kunst, von der er in seiner Jugend träumte, und die er in seinen alten Tagen ganz anders zu sehen weiß. Er lernt die monumentale Kunst und die Phantasiekunst lieben und sucht nun Poesie „über der flachen Wirklichkeit, wie auf der Wanderung zwischen Bergesgipfeln über den Wolken". Sein Weg führt auch wieder in die Heimat zurück. Er, der selbst Kosmopolit in seiner Kunst war, träumt von einer Kunst, die aus schwedischem Gemüt geboren ist. Leider lag es nicht in seiner Natur, als Agitator aufzutreten. Gleich Ehrensvärd schrieb er mehr zu eigenem Vergnügen und um seine Gedanken zu klären, als um andere zu beeinflussen. All das Wissenswerte, was er über Schweden, die schwedische Natur, Kunst und Kultur schrieb, ließ er ungedruckt und das meiste liegt noch heutigen Tages ungedruckt da.

Abb. 15. Egron Lundgren: Ägyptischer Barbier. Aquarell.

Auch Karl Wahlbom (1810—1858) ist einer der schwedischen Künstler, deren Begabung zu einem höheren Resultat hätte führen müssen, als es der Fall war. Er war zum Zeichner geboren, zum Zeichner figurenreicher, lebhaft bewegter Kompositionen, und mußte er malen, so wären Pferde der rechte Vorwurf für ihn gewesen. Schweden hatte vor ihm keinen Pferdemaler seiner Bedeutung besessen, aber diese Zeit, welche die Kunstarten nach Rangklassen einteilte, rechnete Wahlboms Spezialität zu den untergeordneten Arten. Als Stipendiat der Akademie mußte er sich um die große Kunst bemühen, demzufolge malte er Schlachtenbilder, und auch diese malte er mit Schwung, wenn auch reichlich gewissenhaft und abwiegend, um unmittelbar und persönlich zu wirken.

Sein bestes Ausdrucksmittel war die Feder. Als Turnlehrer lernte er in seiner Jugend mehr durch die Fechtstunden und das anatomische Präparieren, als beim Zeichenunterricht in der Akademie. Er illustrierte Lings „Asen", machte Zeichnungen zu isländischen Sagen und zu Ossian und hatte seine Freude daran, herkulische, muskelstarke Recken im rasenden Kampf darzustellen. In Paris fing er an, kleine historische Bilder zu malen mit Motiven aus dem 16. und 17. Jahrhundert, und in Rom wie in Paris malt er auch Pferdebilder, Pferde auf der

Abb. 16. K. Wahlbom: Gustav Adolfs Tod bei Lützen. (1855.) Stockholm, Nationalmuseum.

Weide, Pferde beim Hufschmied, Pferde, die zur Tränke geführt werden. Je ungebundener er sich fühlt, desto besser glückt es ihm auch mit dem Pinsel. Seine kleinen unmittelbaren Wirklichkeitsstudien interessieren weit mehr, als seine Ateliergemälde. Das Kolorit wirkt wie Farbendruck, und malerischen Charakter sucht man vergeblich in diesen Bildern. Aber an dramatischer Wirkung in der Auffassung und Anordnung fehlt es selten, die momentane Bewegung ist bei Menschen sowohl wie bei Pferden erfaßt und mit scharfem Blick festgehalten, und schwierige Probleme in der Bewegung sind keck gelöst, wenn sie auch gelegentlich etwas angeordnet und zurechtgestutzt wirken können. Wahlboms bekanntestes Werk „Gustav Adolfs Tod bei Lützen" (1855) ist typisch für seine Art zu komponieren, wie er sich zu Ruhe, Gleichgewicht und Symmetrie zwingt und zu Sorgfalt in der Aufstellung und Durchführung. Aber von der ungezähmten, lebensfrohen Jugendnatur, welche in seinen Improvisationen und in seinen besten Naturstudien zutage tritt, ist hier wenig zu erblicken. Seine Malweise kann an Karl Friedrich Lessings erinnern und an Gauermanns, seine ausgearbeiteten Schlachtenbilder haben Ähnlichkeit mit Camphausens Kampfszenen aus dessen früherer Periode.

Tiermaler war auch der Rittmeister Karl Fredrik Kiörboe (1799—1876), und er versuchte niemals über sein Gebiet hinauszugehen, welches auch das Reiterporträt umfaßte (Karl XIV. Johann und Karl XV.). Er malte Hunde, Hirschjagden, fliehende Füchse. Als Lithographie erlangte große Verbreitung seine „Überschwemmung" (1850), man sieht da eine Neufundländerhündin dargestellt, die mit ihren Jungen auf dem Dach einer im Strom treibenden Hundehütte Zuflucht gesucht hat.

Die ausgewanderte Jugend ist es, welche der schwedischen Kunst zur Ver-

jüngung verhilft. Zu Hause sitzen dieselben alten Professoren, urälter denn zuvor, und konstatieren an den heimgesandten Werken der Jungen Fähigkeit, zuweilen aber auch eine bedauerliche Eigenmächtigkeit. Die Opposition gegen die Akademie ruft ihre Existenz ins Gedächtnis, wieder erschallt der Ruf nach vaterländischem Charakter in der Kunst. In Dänemark ist Höyen als Agitator für nationale Kunst aufgetreten, die Kunst soll das behandeln, „was sich im Inneren des Volkes regt". Die Ausstellung des Kunstvereins 1841 von schwedischen Kunstwerken vom 17. Jahrhundert ab führt es dem Vaterlandsfreund vor Augen, daß es eigentlich keine Kunst gibt, die schwedisch genannt werden kann. Daß die Kunst in Schweden von jeher Treibhauswachstum gewesen ist und noch ist, wird von vielen Seiten wiederholt. Es fehlen die „Bedingungen zu einem edleren nationalen Kunstleben", und dieses kann nur dann entstehen, wenn die exotischen Pflanzen in das heimische Erdreich verpflanzt werden.

Zu diesem Bestreben trat die „Künstlergilde" 1846 zusammen. Sein Gründer war in erster Linie N. M. Mandelgren, ein vielseitig tätiger Mann. Er bereiste unermüdlich das Land, auf der Suche nach mittelalterlichen schwedischen Erinnerungen, die er abzeichnete; 1855—1862 gab er in Paris heraus: „Monuments scandinaves du moyen-âge". Er war bestrebt, das Handwerk zu heben und stiftete zu diesem Zweck die erste Gewerbeschule, auch wirkte er kräftig mit bei dem Zustandekommen der ersten Gewerbevereinigung und der ersten Industrie- und Gewerbeausstellung 1844.

Abb. 17. Blommér: Der Nöck. (1850.) Stockholm, Nationalmuseum.

Die Aufgabe der Künstlergilde bestand darin, das Interesse für das Nationale in Dichtung und Kunst zu verbreiten. Das unmittelbare Resultat blieb unbedeutend, der Bund hatte seine vielversprechende Jugendzeit, siechte aber bald dahin. Aber der Impuls, den er gegeben hatte, trug dazu bei, sowohl bei den jüngeren Künstlern wie beim Publikum das Interesse für schwedische, volkstümliche Motive in der Kunst zu wecken, und dieses Interesse war dieses Mal lebhafter und andauernder, als im Anfange des Jahrhunderts, als die Goten es versucht hatten, die alten nationalen Sagen zu Ehren zu bringen. Daß die wiedererwachte Bewegung einen anderen Charakter annahm, als die früheren Versuche, das lag zum Teil an dem Künstler, welcher als ihr erster Dolmetscher auftrat, zum Teil auch in dem Zuge der Zeit. Die Zeit war romantisch und lyrisch, ihr sagten nicht die Heldensagen zu, sondern der Ton des Volksliedes und des Volksmärchens. In Blommér erhielten wir einen Künstler von wahrhaft schwedischem Temperament.

Nils Olsson Blommér (1816—1853) ist einer der begabten Männer aus dem Volke, wie unsere Kunstgeschichte ihrer so viele aufzuweisen hat. Er hatte sich die Aufgabe gestellt, der Poesie in der schwedischen Natur Ausdruck zu verleihen. Er sucht diesen Ausdruck dadurch zu geben, daß er die Landschaft mit den Naturwesen des Märchens bevölkert. Er will seiner eigenen Aussage nach keine bestimmte Zeit oder bestimmte Personen schildern, sondern „den Natureindruck einer ganzen Nation", das, was in engster Verbindung mit dem Charakter des Volkes steht. Er malt den Elfenhügel, den schlafenden Hirtenknaben, tanzende Elfen in heller Sommernacht, Meerfrauen, auf den Wogen tanzend, und den harfenspielenden Nöck im Mondenschein. Seine Art zu malen ist namentlich bei den erstgenannten dieser Bilder nüchtern, ängstlich, klare, dünne Farbe und gewissenhafte Beschreibung des Details. Aber in den lyrischen Traumstimmungen ist echte, ungekünstelte Naivität, welche an Moritz von Schwinds Bilder ähnlicher Art gemahnt. Fogelberg hatte von seinen Asagöttern gesagt, daß er sie im Geist und Glauben des Kindersinnes ausgeführt habe. Diesen Glauben besaß gerade Blommér, und zwar in viel höherem Grade als Fogelberg.

Die genannten Bilder wurden in Paris 1848—1850 gemalt. Wie die anderen jungen Künstler war Blommér ins Ausland gereist, um zu lernen — was unbedingt nötig war —, war von der Natur fortgereist, die ihn inspirierte, und die er im Gedächtnis und in der Phantasie mit sich führte. In Rom begann er nach einem größeren Stil zu suchen, näherte sich, wie die Professoren zu Hause sich ausdrückten, „einem höheren und edleren Ziel", und malte den gefesselten Loke mit Sigyn, welcher das Gift der Schlange in einer Schale auffängt, und „Freya, ihren Gatten suchend". Letztgenanntes Bild zeigt eine ganz neue Malweise, das Streben nach dekorativer Wirkung durch eine Skala ausschließlich heller und milder Farben. Aber hier ist mehr Streben nach Stil als nach Charakter und Ausdruck, und diese Bilder sind weniger typisch für Blommérs Gemüt, als die vorhergehenden, technisch schwächeren Produkte seiner Phantasie. In ihnen spiegelt sich die idyllische Seite der schwedischen Natur wider. Von dem Trotzigen und Kargen in der Natur des Landes der großen Gegensätze ist in Blommérs Bildern nichts zu entdecken, er ist rein lyrisch und idyllisch beanlagt, Frieden und stille Wehmut ist die Grundstimmung seines Künstlergemütes. Seine Kunst ist musikalisch, ihr Instrument ist die Flöte.

Nordische Naturlyrik sowohl wie altnordische Mythe wird in den folgenden Jahren von einer Reihe jüngerer Künstler gepflegt. Die Ausstellungen bringen Motive, wie z. B.: „Der Nöck und das Mädchen" oder „Der Nöck, vom Wasserfall aus einem Bauernjungen eine Geige reichend" (Nils Anderson), „Loke und

Abb. 18. Winge: Loke und Sigyn. (1863.) Stockholm, Nationalmuseum.

Sigyn" (Jernberg), „Der Viking" (nach Geijers Gedicht von Wallander). Die Richtung mündet in Malmströms und Winges Werk aus. Sie macht sich innerhalb der Skulptur auch bei Qvarnström und Molin geltend. Ihre bedeutenderen Werke fallen jedoch in eine spätere Periode unserer Kunstentwickelung.

Abb. 19. F. W. Scholander: Die Synagoge zu Stockholm (vollendet 1870).

4. 1850—1870. Karls XV. Zeit.

Von der Mitte der fünfziger Jahre an kann man eine neue Periode rechnen, einen entschiedenen Aufschwung in der Entwickelung der Kunst in Schweden. Mehrere junge und tüchtige Künstler werden für die Heimat wiedergewonnen, dank ein paar energischer Männer wird der Kunstunterricht ein besserer, und das Kunstleben bekommt in König Karl XV., der selbst ausübender Künstler und interessierter Sammler ist, einen Mittelpunkt.

Es ist jedoch mehr eine Zeit der Anläufe, eine Periode der Erziehung zur Kunst, als eine wirkliche Blütezeit. Zu einer echt monumentalen Kunst reichen die Kräfte noch nicht aus. Das einzig große Bauwerk, welches dieser Periode angehört, das Nationalmuseum in Stockholm, wird von einem ausländischen Architekten ausgeführt. Im eigenen Lande gab es keinen Architekten, dem man eine solche Arbeit anvertrauen konnte. Sie wurde allerdings dem jungen Scholander aufgedrängt, der zu diesem Zweck 1846 aus Rom zurückberufen wurde, aber nach vielem Hin und Her trat er bereitwilligst zurück. Hierauf wurde der deutsche Architekt August Stüler, der kürzlich das neue Museum in Berlin gebaut hatte, mit dem Auftrag

betraut. Ein Mittelpunkt oder Ausgangspunkt für die Kunstbetätigung konnte dieser Museumsbau nicht werden. Schwedens Nationalmuseum steht völlig außerhalb der schwedischen Architektur und hat keinerlei Einfluß auf diese gehabt.

Um so größeren Einfluß hatte hingegen Scholanders Tätigkeit als Architekt und Lehrer. Die Architektenschule der Akademie, welche er von 1848—1881 leitete, erfährt eine gänzliche Neubildung durch ihn, und während einer Reihe von Jahren ist er neben Axel Nyström die treibende Kraft der Akademie.

An der Neubildung der Akademie nehmen auch Qvarnström und Boklund eifrig teil, der Letztgenannte, der 1855 zurückgekehrt ist, ist der Gründer ihrer Malschule. 1857 kommt auf Edv. Berghs Anregung die Landschaftsschule zustande. 1864 erhält die Akademie eine Abteilung für weibliche Schüler. Außer den oben Genannten sind Molin, Stäck, Palm, Nils Anderson, Höckert in die Heimat zurückgekehrt und an die Akademie gefesselt worden. An Stelle der alten, ausgedienten Kräfte treten junge frische.

Und die Jungen bringen neue malerische Ideen mit. Schüler von Cogniet und Couture führen ein kräftig koloristisches Bestreben zu Hause ein, die Landschaftsmaler kommen mit frischen Eindrücken von Calame und Andreas Achenbach. Überall machen sich Ansätze zur Derbheit bemerkbar. Auch wählt man mit Vorliebe heimische Motive. Mit größerer Kraftentfaltung denn je zuvor schickt die Kunst sich an, die vaterländische Sage, die Geschichte, wie auch das Volksleben und die Natur der Heimat zu schildern. Dieses Bestreben charakterisiert nicht nur die schwedische Kunst. Im Auslande ist die historische Malerei eine Zeitlang die herrschende Kunstart gewesen, hat sich auf großen Gemälden breit gemacht und sich in immer größeren Pomp und malerischen Glanz gekleidet. Auch die Schilderung des Volkslebens wird immer populärer, das skandinavische Düsseldorfgenre gelangt zu vollster Blüte. Dieselben Strömungen finden sich in der zeitgenössischen schwedischen Literatur, in den vielen historischen Romanen, in den Schilderungen aus dem Bauernleben und in Novellen aus kleinbürgerlichen Kreisen, auch die literarische Naturromantik hat ihr Gegenstück in der Landschaftsmalerei, in deren Vorliebe für Motive aus der Wildnis mit Felsen, Wäldern und Wasserfällen. Aber das Nationale in der Kunst liegt mehr im Motiv, als im Charakter des Kunstwerkes, welches in der Regel weniger von der schwedischen Natur beeinflußt ist, als von den ausländischen Schulen, welchen die Künstler angehören.

Keiner der zurückgekehrten Künstler nimmt eine herrschende Stellung ein als Repräsentant des künstlerischen Willens der Zeit. Die am kräftigsten veranlagte Persönlichkeit ist Friedrich Wilhelm Scholander (1816—1881). Er ist unermüdlich tätig und arbeitslustig, keck in seinen Versuchen auf den verschiedensten Gebieten, von Beruf Architekt, aber in seinen Freistunden Aquarellist, Zeichner und Dichter.

Als Lehrer eifrig und aufrüttelnd, stets von den verschiedenartigsten Dienstpflichten gehetzt, ist er eine unbändige Natur mit starkem Pflichtgefühl, trägt brummend sein Joch und tut seine Schuldigkeit nach bestem Können. Als Architekt war er durch enge Verhältnisse behindert, oft auch durch den begrenzten Horizont der Leute, von denen er abhängig war; Aufträge für Monumentalarchitektur waren selten zu vergeben, und echtes Material kommt selten oder nie in seiner Praxis vor.

Er mußte sich damit begnügen, die Mittel, welche ihm zu Gebote standen, auf die beste Weise zu verwenden, und hierin fügte er sich mit großer Findigkeit. In den meisten seiner Arbeiten findet man eine stark persönliche, aber ruhige, niemals launische Phantasie, ein sicheres Stilgefühl, sowie Rhythmus und Elastizität. Der in seinen Werken vorherrschende Stil ist die Renaissance, aber wo mittelalterliche Formen hinpaßten, z. B. bei Kirchen, Schulhäusern und dergleichen, wandte er sie gern an und bei der Synagoge (vollendet 1870) hat er in origineller und selbständiger Weise morgenländische Motive verwandt (unsere Abbildung zeigt leider nicht die schönste und reichste Seite des Gebäudes — die östliche Fassade). Das Gebäude der technischen Hochschule wurde seinerzeit als etwas in der Stilbildung Epochemachendes gepriesen, was man später übertrieben fand. Die Einzelheiten in Scholanders Bauarten sind in der Regel geschmackvoll und rein komponiert und zeigen jugendlich frische Selbständigkeit dem Stilschema gegenüber, ein charakteristisches Beispiel ist das Leistenwerk zwischen den einzelnen Etagen des im italienisch-griechischen Geschmack gehaltenen Barclayschen Hauses, bei welchem stilisierte Disteln als Ornamentmotiv verwandt sind. Als weiteres Beispiel ist das Phantasieportal anzuführen, mit welchem er das Warodellsche Haus in der Drottninggatan 82 schmückte, ein von Fachmännern gerühmtes Gebäude, welches in einem den Stockholmer Verhältnissen angepaßten römischen Palaststil gehalten ist; daß dieses Portal von Gußeisen ist, gemahnt uns an eine der Schwächen dieser Zeit. Auf die Gediegenheit des Materials legte man wenig Gewicht, selbst in den königlichen Schlössern finden sich aus jener Periode Fensterleisten und Sockel aus gemaltem Eisenblech, welches behauenen Stein vorstellen soll, Kamine aus Gips, Goldleder aus Pappe, Paneele mit „Holzschneidereien" aus Gips, in Eichenfarbe gemalt. Der Geschmack der Zeit war keineswegs der beste, die Möbel waren, seitdem das Empire altmodisch geworden war, in einem ziemlich charakterlosen Stil gehalten, mit einer Neigung zum Rokoko. Setzte man seinen Fuß auf einen Teppich, so trat man auf Blumenbuketts, man lehnte seinen Kopf gegen einen Fasan oder einen Papagei auf dem Sofakissen, das obendrein noch mit Perlen gestickt war. Den Nachtisch aß man von Tellern, auf deren Boden königliche Porträts gemalt waren, oder auch Bilder von Bauern und Mädchen in Nationaltracht.

Über den meisten Bauwerken aus dieser Zeit liegt etwas Trockenes, schematisch-Langweiliges, immerhin sind einige gut komponierte Gebäude vorhanden, beispielsweise die Bahnhofsgebäude von A. W. Edelsvärd, oder Hotel Rydberg von K. A. Törnqvist. Mit H. Zettervall, der schon in den sechziger Jahren tätig ist, sind wir an dem Zeitpunkt angelangt, wo die moderne Kunst zum Durchbruch kommt.

* * *

Als Bildhauer dieser Periode sind Qvarnström und Molin zu nennen. Beide haben sich jahrelang in Rom aufgehalten, der erstere von 1836—1842, der letztere von 1845—1853, und beide haben dann in Deutschland und in Paris studiert. Von Karl Gustav Qvarnström (1810—1867) besitzen wir Reliefs, in welchen er sich Thorwaldsens Stil nähert, die Jahreszeiten und die Tagesstunden.

„Die Nacht", die sich auf ihrem Pferde auf die Erde niedersenkt, ist eine schöne Variante von Thorwaldsens berühmter „Nacht". Auch in seinen nordisch mythischen Gestalten gemahnt Qvarnström an Thorwaldsen: „Uller", „Idun", die genre-

Abb. 20. J. P. Molin: Die Gürtelspanner. (1866.)
Bronze im Museumspark zu Stockholm, auch in Göteborg.

haft gehaltene Gruppe „Loke und Höder", Loke, wie er den Pfeil des blinden Höders auf Balder richtet. Nur wenige seiner intimer gehaltenen Arbeiten wurden in edlem Material ausgeführt — Qvarnström besaß nicht wie Byström und Fogelberg einen königlichen Mäcen — wir müssen ihn in Gipsmodellen und

in Skizzen studieren In seinen Denkmälern ist er ziemlich unpersönlich, seine Statuen von Tegnér, Berzélius, Engelbrekt sind in der Ausführung kaum lebendiger wie die Mehrzahl der anderen Statuen aus dieser Zeit. Tegnér und Berzelius sind nach der Mode der damaligen Zeit gekleidet, sie tragen die für das Formgefühl des Bildhauers so anstößigen langen Hosen, aber sie sind in Mäntel gehüllt, welche, einer Toga ähnlich drapiert, immerhin etwas verdecken können.

Wenn man im Nationalmuseum neben Qvarnströms anmutigen neapolitanischen Fischerknaben Sergels Faun betrachtet, kann man sich nicht dagegen verschließen, wie nichtssagend des jüngeren Künstlers Formgebung ist im Vergleich zu der des Meisters aus dem 18. Jahrhundert. In der Darstellung des Nackten, welches doch die Hauptaufgabe der Bildhauerei ist, versagte Qvarnströms Können. Ebenso verhält es sich mit Johan Peter Molin (1814—1873). Er ist Improvisator, seine Stärke liegt in der poetischen Idee. Er ist eine unruhige Natur, die Ausführung seiner Arbeiten in Marmor macht ihm keine Freude, sie erscheint ihm zu zeitraubend, und diese Hast rächt sich an seinen Marmorwerken, die ganz oberflächlich dekorativ wirken (Die schlafende Bacchantin, David mit der Schleuder). Er macht sich ein bestimmtes Gebiet der Kunst zu eigen, wenn er die Bestrebungen seines Jugendfreundes Blommér nach einer Form für nordische Naturmythe und nordische Phantasie auf die Bildhauerei anwendet. „Ingeborg", „Die Gürtelspanner", Der Springbrunnen mit dem Nöck, Ägir und seine Töchter und „Die drei Parzen" (in Silber ausgeführt) gehören diesem Gebiete an. Die Gürtelspanner (1857, umgearbeitet 1860) ist das gediegenste Werk, welches er geschaffen. Zwei Männer sind mit einem Gürtel zusammengebunden und kämpfen, nur mit einem kurzen Messer bewaffnet, auf Leben und Tod. Es war dies die altnordische Art des Zweikampfes. Molin stellte die Kämpfenden nackend dar. Es handelte sich darum, dem Menschenkörper einen ausgesprochenen nordischen Charakter zu geben, und es galt, diesen Charakter zu erfinden, denn die frühere Kunst bot keinen Anhalt dafür. Was diese Gruppe interessant macht, ist im Grunde genommen weniger die Darstellung des Menschen, als die Bewegung der beiden Kämpfenden. Und die Bewegung ist lebhaft, rhythmisch und wohl erwogen.

Der Springbrunnen ist typisch für Molins leichtschaffende Phantasie. Er wurde in großer Hast für das Gebäude der Industrieausstellung 1866 geschaffen und konnte sich als eine flüchtig skizzierte poetische Improvisation wohl behaupten. Später entstand er neu in Bronze mit Anspruch auf Monumentalität. So wie wir ihn jetzt erblicken in Kungsträdgården, wirkt er in der Totalform etwas schwerfällig und in den Einzelheiten charakterlos. Auch hier macht der Gedanke die Hauptstärke des Kunstwerkes aus. Ebenso ist es mit der Statue Karls XII., welche in ihrer Ausführung recht plump ist.

In der Malerei wird die altnordische Richtung durch Märten Eskil Winge (1825—1896) und August Malmström (1829—1901) vertreten. Winge betont hauptsächlich die Körperkräfte bei seinen Helden und blonden Jungfrauen, Seeleninhalt sucht man vergeblich bei ihm. Seine Stärke ist die Komposition, und man sollte meinen, daß eine große, monumentale Behandlung seiner Begabung gelegen haben würde. Aber diese ist nur in „Loke und Sigyn" durchgeführt (1863,

Abb. 21. A. Malmström: Elfenspiel. (1866.) Stockholm, Nationalmuseum.

das Motiv war früher in Gemälden und Zeichnungen von Wahlbom, Sandberg, Blommér und Jernberg behandelt). „Thors Kampf mit den Riesen" — ein Motiv, welches die Goten ebenfalls anziehend fanden — ist ziemlich banal, und „Der Einzug der Asen" ist nichts weiter, als eine farbige Illustration.

Malmströms Begabung tritt am echtesten und unmittelbarsten in Bildern mit spielenden Kindern zutage (die besten stammen aus den sechziger Jahren) und in kleinen, stimmungsvollen Landschaften in Aquarell. Es lag seiner Begabung nicht, die Stärke der Ringkämpfer zu verherrlichen, er ist der Maler des schwärmerischen Idylls, das bewies er schon in seinem „König Heimer", welcher dem sich im Grase tummelnden kleinen Aslög auf der Harfe vorspielt. Im „Elfenspiel" gibt Malmström das, was Blommér in seinen Sommernachtsidyllen zu geben versuchte, er behandelt sein Motiv nicht so kindlich und treuherzig wie sein Vorgänger, aber mit weit größerem Geschick, mit Farben einen eher poetischen als malerischen Natureindruck hervorzurufen.

In Malmströms altnordischen Motiven interessiert ausschließlich die malerische Behandlung. Er ist ein gelehriger Schüler des Couture, jedoch nur solange, wie er in Paris weilt. Nachdem er in die Heimat zurückgekehrt ist, verliert sich sein Farbensinn, die Farben werden rauh, haben weder Licht noch Luft, und die Zeichnung wird manieriert, die Typen sind ermüdend einförmig. Die erste „Bråvallaschlacht", welche er 1851 malte, ist in satten, warmen Tönen gehalten und trägt keinen nordischen Charakter, der Einfluß von Delacroix und Horace Vernets afrikanischen Schlachtenbildern ist unverkennbar. Später malte er dasselbe Bild in größerem Maßstab noch einmal, dieses Mal grau und düster, ein Wirrwarr wütiger Streiter und kämpfender Schildjungfrauen, in den Wolken die Gefallenen, welche auf weißen Pferden zu Walhalls Freuden einreiten. Eine große Kom-

position ohne Größe in der Darstellung und ohne monumentale Wirkung. Die „Bråvallaschlacht“ bedeutet keinen künstlerischen Sieg, ebensowenig wie Winges „Einzug der Asen“. Die großen Gemälde gelten als ein Beweis für das Mißverhältnis zwischen dem Wollen und der Befähigung, den mythischen Gestalten persönliches Leben zu verleihen und eine Form für die Gedanken zu finden.

Als der vielseitig begabte Scholander sich mit altnordischen Motiven beschäftigte — es existiert von ihm eine Sammlung von Federzeichnungen zu seiner eigenen Dichtung „Fjolners Saga“ —, zeigte er eine weit größere Lebendigkeit der Phantasie, als die beiden Asenmaler sie besaßen. Er ging vom Ornamentalen aus und umgab seine flüchtigen Kompositionen, von denen einige großartig erdacht waren, mit einem Reichtum an originellen und abwechselungsreichen Ornamentmotiven. Scholanders Stärke als Zeichner und Aquarellist lag in seinem Stilgefühl und in seiner architektonischen Begabung. Er besitzt einen Überfluß an Gedanken, aber es fehlt ihm an Naturstudium und persönlicher Leidenschaft. Das, was er in seinen effektvollen, etwas theatralisch angeordneten Aquarellen schildert, entspricht nicht den Kostümen und dem Stil der Zeit. Seine Friese in Aquarell verraten eine bedeutende dekorative Befähigung; seine Reisestudien mit architektonischen Motiven haben eine Gediegenheit, welche seinen freien Kompositionen fehlen, die er zu seiner Erholung nach erfüllter Dienstpflicht schuf.

Schwedisch-historische Motive sind noch immer in Mode, aber es ist mehr das Kostüm als der Charakter, welcher historisch ist. Boklund und Höckert repräsentieren jeder in seiner Weise eine rein äußerlich historische Kunst. Johann Boklund (1817—1850) stellt historische Personen in eine entsprechende Umgebung, aber er schildert selten oder nie historische Ereignisse. Und ebenso gern wie er Gustav II. Adolf darstellt, wie er mit seinen Generälen Rat pflegt, malt er Reiterknechte beim Trinkgelage, Trommelschläger, auf der Schanze stehend und Ausguck haltend, oder einen Marodeur, der einen Hahn fängt. Er ist etwas von Meissonier beeinflußt, aber er besitzt nicht dessen Charakterisierungsvermögen. Die Nebensachen sind auf seinen Gemälden ebenso wichtig wie die Figuren, und es interessiert ihn hauptsächlich das Malerische in den Trachten und in der Architektur. Am liebsten malt er Motive aus Bayern und Tirol mit Klostergängen und alten Bauernhöfen. Seine Art zu malen, welche er sich in München und in Paris erworben hat, wird wegen ihrer koloristischen Kraft und ihrer Eleganz in der Behandlung gelobt. Das rein Malerische bedeutet ihm stets mehr als das Historische.

Das gleiche gilt von Höckert, der in erster Linie Farbenkünstler war und der, wenn er historische Motive wählte, sich kaum für etwas anderes interessierte als für ihre malerischen Möglichkeiten. Johann Fredrik Höckert (1826—1866) war entschieden der hervorragendste schwedische Maler seiner Zeit. Nach dreijährigem Studium in München ließ er sich 1851 in Paris nieder. Hier entstand sein Gemälde „Königin Christina läßt Monaldesci ermorden“ (ausgestellt 1853). Einen durchschlagenden Erfolg errang er mit „Gottesdienst in einer Kapelle in Lappmarken“, welches auf der Weltausstellung 1855 die Medaille erster Klasse erhielt und von der französischen Regierung für das Museum in Lille angekauft wurde. Als nächstes Werk entstand „Das Innere einer Lappenhütte“, auf diesem

Abb. 22. J. F. Höckert: Hochzeitsreise in Lappland. (1858.) Stockholm, Nationalmuseum.

Bilde wie auf dem vorigen sind die Figuren in Lebensgröße gehalten. Nachdem Höckert 1857 in die Heimat zurückgekehrt war, malte er das kleine skizzenhaft gehaltene Bild „Eine Hochzeitsreise in Lappland" und ein paar Motive aus Dalekarlien, darunter das „Bauernmädchen am Herd" und ein paar historische Genrebilder. Höckerts letztes Werk war „Der Brand des Stockholmer Schlosses 1697".

Abb. 23. J. F. Höckert: Mädchen am Herd. (1860.) Göteborg, Museum.

Er ist ein Kind seiner Zeit. Er malt in Paris lappländische Szenen und Typen, wobei ihm ein paar kleine, um Jahre zurückdatierende Skizzen aus Lappland, welche nur summarisch den Totaleffekt geben, als Anhaltepunkt dienen; als Staffage benutzt er Pariser Modelle, welche in Lappentracht gesteckt sind. Die Motive seiner Bilder unterschieden sich nicht wesentlich von denen, welche gleichzeitig in Düsseldorf gemalt wurden. Die glückliche Familie in der Lappenhütte, Die Heimkehr der Neuvermählten, Der Besuch der Patin, das alles könnte man

sich ebenso gut von einem Düsseldorfer Maler komponiert vorstellen. Aber in der Art, wie er malt, bringt Höckert etwas Neues. Er ist der erste schwedische Maler, der ein Genrebild groß auffaßt und dem es in erster Linie um die malerische Wirkung eines Gemäldes zu tun ist. Im malerischen Vortrag ist er ein geistreicher und raffinierter Virtuose, zuweilen kann er auch durch eine unmittelbare Frische des Gefühls überraschen, durch Wärme und Innigkeit in der Sprache der Farben. Das Bauernmädchen am Herd wirkt nicht, als sei sie in fremde Kleider gesteckt und spielt nicht eine Rolle, wie die Berufsmodelle es tun müssen; der

Abb. 24. J. F. Höckert: Der Brand des Stockholmer Schlosses 1697. (1866.)
Stockholm, Nationalmuseum.

Maler hat nichts weiter in das Bild hineingelegt, als den unbewußten Ausdruck halb wehmütiger, halb lächelnder Träumerei. Aber der Maler hat sie in einem goldenen Kolorit gemalt und mit einer raffinierten und dennoch breiten Behandlungsweise, wie sie keinem seiner schwedischen Zeitgenossen zu Gebote stand.

Historische Motive lagen Höckerts Begabung wenig, und das, was bei seinem Schloßbrand interessiert, ist weniger die geschilderte historische Begebenheit als die Art und Weise, wie er die malerische Aufgabe zu lösen gewußt hat. In dem flüchtig improvisierten Entwurf zu diesem Bilde, welcher sich im Gothenburger Museum befindet, ist mehr Schwung und Leben als in dem vollendeten Gemälde, dessen Komposition etwas theatralisch ist. Auf der Skizze, die gerade

Abb. 25. Uno Troili: Porträt des Grafen Conrad von Rosen.

dadurch phantastisch wirkt, daß man so wenig von den Einzelheiten sieht, haben die Fliehenden es wirklich eilig, sie haben keine Zeit, wirkungsvolle Posen anzunehmen, die sich in der Szenerie effektvoll machen.

Von einem Ausländer ist der Schloßbrand als eines der „genialsten Werke der schwedischen Kunst" gerühmt worden; der Ausdruck stammt von Julius Lange, welcher in dem Gemälde Einfluß von Delacroix findet. „Aber," sagt Lange, „es ist ein besserer Delacroix, als manches Werk von des Meisters eigener Hand." Lange hätte hinzufügen können, daß das Gemälde ein Temperament von gänzlich anderer Veranlagung offenbart, als wie Delacroix es besitzt.

Höckert war ein vortrefflicher Maler, aber er war keine tiefe Natur; auch ein Denker war er nicht, seine Gedanken waren Farbengedanken, und der Ausdruck, daß des Malers Seele das Auge ist, kann ohne allzuviel Übertreibung auf ihn angewandt werden. Seine Bedeutung gipfelte darin, daß er seine Landsleute — sowohl die kunstliebenden wie die kunstausübenden — lehrte, daß die Farbe im Gemälde eine andere Aufgabe zu erfüllen hat, als die Zeichnung zu kolorieren.

* * *

Die äußere Physiognomie der Zeit spiegelt sich in der Kunst dieser Periode kaum wieder. Das heimatliche Leben der Gegenwart wird nach wie vor nicht gemalt, ausgenommen das Bauernleben, und nicht einmal das Porträt hat viele nennenswerte Vertreter. Der hervorragendste unter den Porträtmalern ist zweifelsohne Uno Troili (1815—1875). In seinen mit leichtem Pinsel gemalten Porträts treten die Typen höherer Beamten, Politiker und Gelehrter lebendig hervor, scharf, ungesucht und intelligent charakterisiert.

Am populärsten waren diejenigen Maler dieser Periode, welche das bürgerliche Genre pflegten. Die meisten von ihnen erzählten in ihren Bildern kleine heitere, oft auch ein wenig rührselige Geschichten. Sie waren nicht schwer zu verstehen, und sie trugen nicht wenig dazu bei, die große Menge für die Kunst zu interessieren.

Von den vielen schwedischen Künstlern, welche ihre Probestücke im Alltagsgenre ablegten, hatte Wickenberg es am weitesten gebracht. Nach ihm erhielt die Interieurmalerei in Lorenz August Lindholm (1819—1854) einen Repräsentanten, welcher dem Verlangen der Zeit nach sorgfältiger Ausarbeitung von Motiven und

figuren vollauf Rechnung trug. Bauernstuben mit rauchenden Bauern, kartenspielenden Buben, Müttern mit Kindern, das sind Lindholms Motive. Seine beste Arbeit ist „Eine verfitzte Haspel" (1851). Liebevolle Sorgfalt in jedem Detail, liebenswürdiges Gefühl, Glätte und Ebenmaß zeichnen das kleine Bild aus.

Der Maler hatte sich die alten Holländer zum Vorbild genommen, das Motiv ist französisch und das Bild ist in Paris gemalt. Es gehört einer Kunstart an, welche auch in Schweden bald in Mode kam und ihren Hauptsitz in Düsseldorf hatte.

In den vierziger Jahren hatten die jungen Norweger angefangen, den Kurs nach Düsseldorf zu richten. Hans Gude war schon 1841 dorthin gekommen, Tidemand ließ sich 1845 dauernd dort nieder. Im Jahre 1850 stellten mehrere norwegische Künstler ihre Arbeiten in Stockholm aus. Diese Bilder erregten Aufsehen unter anderem wegen ihres „ausgesprochen nordischen Charakters".

Von nun an fingen die ins Ausland reisenden Schweden an, das friedliche Malerstädtchen am Rhein aufzusuchen. Der erste, welcher sich dorthin begab, war D'Unker (1850). In den Jahren darauf folgten ihm Wallander, Per Södermark, Fagerlin, Nordenberg, Zoll, Eskilson, Jernberg und andere Genremaler, ferner der Tiermaler Brynolf Wennerberg, die Landschafter Markus Larson, Nordgren, Edvard Bergh, Albert Berg, Alfred Wahlberg und andere, gar nicht von denen zu reden, welche sich nur kurze Zeit auf der Durchreise in Düsseldorf aufhielten.

Abb. 26. L. A. Lindholm: Eine verfitzte Haspel. (1851.) Stockholm, Nationalmuseum.

Sie studieren in Hildebrands, in Sohns oder Schadows Malklasse der Akademie, oder bei Schirmer oder Gude, lassen sich von Knaus' Genrebildern und Andreas Achenbachs Landschaften beeinflussen und übernehmen die Malweise, welche sie fertig ausgebildet vorfinden, und die Motive, welche in der Luft liegen. Einige der Künstler sind in der Absicht hergekommen, Historienmaler zu werden, aber die historische Malerei ist von Düsseldorf nach München übergesiedelt, und hier in Düsseldorf wird in erster Linie die Genremalerei gepflegt. Einige werden Nachfolger Tidemands und malen schwedisches Bauernleben in derselben Art, die sie seinen norwegischen Bauernbildern abgelernt haben. Die Anspruchvollsten unter ihnen halten sich an die Typen und an das Milieu, welches sie an Ort und Stelle studieren können, sie malen Bauern und Hütten aus dem Rheinland, Landstreicher, Akrobaten und Bärenführer. Zuweilen dehnen sie ihre Studienreisen auch bis nach Holland aus, welches in seinen malerischen Fischerhütten und kleidsamen Volkstrachten dankbare Motive bietet.

Aber es darf nicht vergessen werden, daß die Mehrzahl der sogenannten „schwedischen Düsseldorfer" sich ihre Anregung auch durch Studien an anderen Orten schufen, größtenteils in Paris. Für die Landschaftsmaler war Düsseldorf in der Regel eine Station auf dem Wege zu größerer Selbständigkeit. Die Mehrzahl der Landschaftsmaler sowohl wie der Genremaler kehrt nach einigen Jahren in die Heimat zurück und bringt die von der jeweiligen Schule übernommenen Traditionen mit sich. Einige bleiben jedoch bis an ihr Lebensende in Düsseldorf, D'Unker, Nordgren, Nordenberg, Jernberg; und Fagerlin wohnt dort dauernd.

Karl Lützow D'Unker (1828—1866) begann seine Laufbahn als Karikaturenzeichner mit ein paar Heften Stockholmer Bildern. In Düsseldorf wurde er von seinem Atelierkollegen Benjamin Vautier beeinflußt, aber in der Art, seine Typen zu charakterisieren, ist er eher mit Knaus verwandt. Die Verwandtschaft zwischen der „Kunstreitertruppe" (1857, Gothenburger Museum) und Knaus' Bild „Hinter den Kulissen" (1880, Dresdener Galerie) ist unverkennbar. Er schildert in typisch Düsseldorfer Manier Szenen aus der Komödie des Lebens mit seinen grotesken Gegensätzen, humoristisch, aber mit einem Hauch von Melancholie. Er ist ein scharfer und geistreicher Physiognomiker, ein witziger Mimiker, weniger Erzähler und Darsteller einer Situation. Man hat nicht den Eindruck, daß diese Situation der Wirklichkeit abgelauscht ist, in einem Augenblick festgehalten; sie ist im Gegenteil sorgfältig berechnet und angeordnet, wie auch die Figuren sorgsam ausgewählt und plaziert sind. Er malt einen blinden Musikanten mit seiner Tochter vor der Polizei, das Kontor eines Pfandhauses mit seinen Kunden, den Spielsaal zu Wiesbaden, Wartesäle zweiter und dritter Klasse mit dem verschiedenartigen Publikum. Der malerische Eindruck ist Nebensache, die Farben spielen für ihn keine Rolle, und man kann ihm keine technische Meisterschaft nachrühmen. Wenn er um einige Jahrzehnte später gelebt hätte, wäre er wahrscheinlich in erster Linie Illustrator geworden.

Die skandinavischen Düsseldorfer waren nicht alle stark im Handwerk, eine ziemlich charakterlose Zeichnung findet man bei Nordenberg, Zoll, Wallander, Koskull und mehreren anderen. An technischer Geschicklichkeit ihnen allen weit über-

legen sind Fagerlin und der Norweger Karl Hansen. Ferdinand Fagerlin, 1825 geboren, ist unter den schwedischen Genossen derjenige, welcher die größten Anforderungen an sich selbst stellt und sich nicht eher zufrieden gibt, als bis er sein bestes Können erreicht hat.

Nachdem er mehrere Jahre studiert hat, unter anderem zwei Jahre in Paris, fand er sein malerisches Milieu in den holländischen Fischerhütten. Aus dem Alltagsleben des Fischervolkes gibt er seine kleinen Situationsbilder, gewöhnlich sind sie harmlos gemütlich, zuweilen auch karikiert, z. B. die rauchenden Fischerbuben, der Junggeselle, welcher mit vieler Mühe seine Hosen flickt, und auch „Eifersucht". Treuherzig in der Schilderung stellt er den jungen Fischer dar, wie er seiner Aus-

Abb. 27. D'Unker: Das Kontor des Pfandleihers. (1859.) Stockholm, Nationalmuseum.

erwählten seine Liebeserklärung macht, und ebenso treuherzig ist das offizielle Freien vor den Eltern. Sein Bestes gibt Fagerlin in ganz einfachen Situationen mit wenig Figuren, wo er nichts erzählt („Der Genesende"). Er wird nie sentimental, und in seiner Kleinmalerei ist er kecker und vornehmer als seine übrigen Landsleute, wenn man auch einräumen muß, daß seine Bilder seiner Zeit nicht voraus sind und einen ganz anderen malerischen Charakter tragen, wie man ihn bei Gari Melchers und anderen modernen Schilderern holländischen Lebens findet.

Der Kolorist unter den Düsseldorfmalern war August Jernberg (1826—1896), der sieben Jahre lang in Paris studierte. Nachdem er sein richtiges Gebiet gefunden hatte, hielt er sich an das kleine Genre und wählte seine Motive an dem Orte, wo er sich gerade befand. Seine Bauern aus dem Rheinland sind scharf und humoristisch geschildert, er zeigt eine lebendige, leichte Pinselführung und eine

originelle Farbenskala, in welcher Grün und Braun vorherrschen. Aber die Freiluftmalerei beherrschte er nicht, und seine Marktszenen aus Düsseldorf stehen hinter seinen kleinen Interieurs zurück. Das Beste leistete er in Stilleben, die größtenteils in Fruchtstücken bestanden.

Abb. 28. F. Fagerlin: Heimkehr. (1885.) Stockholm, Nationalmuseum.

Das Volkslebengenre mit schwedischen Motiven erhielt seinen typischen Vertreter in Bengt Nordenberg (1822—1902). Als Bauernsohn aus Blekingen und als Anstreicher von Beruf war von ihm mehr als von den meisten eine treffende Charakteristik des südschwedischen Bauern zu erwarten. Aber die Darstellung des Volkes beschränkte sich auf das rein Äußerliche, und Nordenberg, wie sein Vorbild Tidemand, brachte nichts anderes zustande als romantisierte Bilder aus dem

Bauernleben, gutmütig und idyllisch in der Auffassung, mit Vorliebe auf einen weichen Mollton gestimmt. Nordenberg malte einen Hochzeitszug, Abendmahlsfeier in der Dorfkirche, Bilder aus Värend und Dalekarlien, „Kinder in der Sennhütte", „Die erste Fahrt des Neugeborenen", welche an einem sonnigen Frühlingstage zur Taufe führt, und „Des Alten letzte Fahrt" — hinaus zum Friedhof in trüber Winterstimmung.

Abb. 29. B. Nordenberg: Die Abgabe des Zehnten in Schonen. (1865.)
Stockholm, Nationalmuseum.

Kilian Zoll, Peter Eskilson, Anders Koskull, Alexander Rudbeck pflegten ebenfalls das schwedische Volksgenre im traditionellen Stil. Sie malten Fahrt zur Weihnachtsmesse, Mittsommerfest in Dalekarlien, Bauernvolk in der Kirche, Bettler an der Kirchtür, Kinder in verschiedenen Situationen. Wilhelm Wallander (1821—1888) malt sowohl vor wie nach seiner Düsseldorfer Zeit Motive aus dem schwedischen Bauernleben bald anmutig idyllisch, bald unter Betonung des Grotesken, Geräuschvollen in der Art der Bauern sich zu vergnügen. Er ist mehr ein schalkhafter Erzähler in seiner Kunst, als ein solider Maler.

Solider und tüchtiger, aber keine Meisterwerke waren Amalia Lindegrens Genrebilder aus Dalekarlien. Amalia Lindegren (1814—1891) studierte hauptsäch-

lich in Paris. In ihren Bildern: „Sonntagsabend in einem dalekarlischen Bauernhause", „Großmutters Auge", „Herzblättchens letztes Bett" gibt sie populäre und rührende Schilderungen von häuslichem Glück und häuslicher Sorge. Auch Geskel Saloman (1821—1902) malte Bilder aus dem Volksleben, auch historische Genrebilder und Porträts.

Derjenige unserer schwedischen Maler, welcher das Bauernleben am einfachsten und ehrlichsten darzustellen wußte, hat nicht in Düsseldorf studiert. Es war dies Nils Andersson (1816—1865). Er war wie Nordenberg Bauernsohn und Malergehilfe und hatte sich wie dieser auf allen möglichen Gebieten versucht, hatte biblische, altnordische, schwedisch-historische und romantisierte Volkslebenmotive gemalt und nebenbei das „Armenhausgenre" gepflegt. Er interessiert hauptsächlich als Schilderer schwedischer Natur mit Bauern und Vieh als Staffage. Es war kein novellistischer Inhalt in diesen Bildern, nichts Poetisierendes, nichts, was den Geschmack dieser Zeit angesprochen hätte, er malte keine Feste, sondern die harte Alltagsarbeit, und die Darstellung ist ganz einfach und frei von aller Effekthascherei. Die schwedische Natur ist mit den ehrlichen Augen eines Realisten gesehen, und Andersson gibt sie wieder, ohne das niedrige Tannengestrüpp und die steinigen Hügel unserer Heimat zu verschönern. Die Aussichten auf Binnenseen mit schattigen Ufern, auf fruchtbare Ebenen, das Idyllische und Liebliche hat der Maler anderen überlassen, um für sich das zu wählen, was andere mißachteten.

In Verbindung mit Andersson kann Hauptmann Gustaf Brandelius genannt werden (1833—1884). Er malt schwedisches Gutsleben, wie z. B. „Die erste Reitstunde", „Der Besuch der jungen Fräulein bei den Pferden auf der Weide", oder auch Motive, wie: „Wettfahrt der Bauern auf dem Eise", „Pferdewechsel an der Poststation", „Herbstpflügen". Brandelius sowohl wie Andersson stehen dem Landleben näher als die Düsseldorfer Maler, welche schwedische Bauern nach deutschen Berufsmodellen malen, die sie in Volkstrachten aus Dalekarlien und Värend gesteckt haben. Pferde mit Lastwagen und ähnliche Motive malen auch Brynolf Wennerberg und A. F. Lönnroth, die beide in Düsseldorf studiert haben.

Über Düsseldorf führte der Weg der meisten schwedischen Landschaftsmaler zur heimischen Natur zurück. Andreas Achenbachs Küstenbilder mit Sturm, sowie seine Motive aus der Wildnis mit Strömen und malerischen Mühlen kehren bei Markus Larson und Edvard Bergh wieder. Der letztgenannte erinnert in seinen weiten Ausblicken über Berge und Wälder an seinen Schweizer Lehrer Calame. Gudes Birkenmotive sind an den Mälarsee versetzt; die Gebirgsbilder von Cappelen und anderen Norwegern finden ihr Gegenstück in schwedischen Landschaften aus Lappland mit klaren Seen und langgestreckten niedrigen Bergketten im Hintergrund. Unsere Düsseldorfer lernen es, den Effekt der Landschaft zu beachten, es fehlt ihnen nicht an Naturgefühl, aber bei vielen von ihnen lassen die ausgearbeiteten Ateliergemälde die Frische und Ursprünglichkeit vermissen, welche den Entwürfen zu den Gemälden eigen war. Und das Eigenartige in der schwedischen Natur mit ihren besonderen Stimmungen weiß die Kunst noch nicht wiederzugeben. Zacharias Topelius nennt in einem Briefe, den er 1857 von Düsseldorf aus schrieb, die Künstler, welche es versucht hatten, den nordischen Winter zu

malen. „Aber," fügt er hinzu, „ihre prachtvollsten und eigenartigsten Gemälde haben wunderbarerweise noch keines Malers Pinsel inspiriert. Zum Beispiel unsere dichten Tannenwälder mit ihren schlanken, hohen Stämmen, von klarem Mondenschein übergossen, oder eine Landschaft im Rauhreif, Sonnenaufgang im schneidend kalten Winter, wenn der Rauch senkrecht aus tausend Schornsteinen der Stadt aufsteigt und sich rot gefärbt vom klaren, frostigen Morgenhimmel abhebt. Dieses und manches andere ist noch ungemalt geblieben, und es sollte ausreichen, um eine gänzlich neue Schule in der Landschaftsmalerei zu bilden. Die nordische Sommerlandschaft hat sicher auch ihren Reiz, aber im Vergleich zum Süden ist der Himmel zu blaß, das Grün zu matt oder zu düster. Der Winter allein ist unser unvergleichlicher Besitz, wenn es sich darum handelt, dem Pinsel Motive zu bieten,

Abb. 30. Nils Andersson: Ochsenherde. (1863.) Stockholm, Nationalmuseum.

und ihm werden wir einmal Bilder verdanken, welche die Welt in Staunen setzen werden."

Egron Lundgren schreibt 1868 über die schwedische Natur folgendes: „Unser Land ist nicht pittoresk und es ist verhältnismäßig ziemlich farblos, grau, weiß und grün, aber mit etwas Genialität müßte es dennoch möglich sein, auch mit diesen Elementen echte und wirkungsvolle Gemälde zu schaffen. Aber der Winter eignet sich besonders für die Behandlung in Wasserfarbe, und ich glaube, daß sich hier einem zweiten Wickenberg ein großes Feld eröffnen würde. In diesem Reichtum an Schnee und Eis und Traurigkeit liegt eine eigene Poesie."

Es lagen noch große Gebiete für die schwedische Kunst unentdeckt da.

Der talentvollste unter den Landschaftsmalern dieser Periode ist Markus Larson (1825—1864). Sein Gebiet ist die Wildnis hoch oben im Gebirge. Mit Vorliebe läßt er den Sturm über Berge und Wälder hinsausen. Wolken jagen

über den Himmel, Bäume stürzen, Wasserfälle brausen und kochen zwischen Felswänden, oder ein im Sonnenuntergang glühender Himmel breitet Glanz über eine öde Landschaft. Larson liebt es, das Gewaltige, Ungebändigte in der Natur zu schildern. Er besitzt eine bedeutende technische Geschicklichkeit, seine Phantasie scheut vor keinen Schwierigkeiten zurück, aber er versteht nicht Maß zu halten. Er bleibt Improvisator und Effektmaler. Typisch wurde für ihn die Darstellung des Sturmes auf dem Meer an felsiger Küste, wo der Mondschein durch

Abb. 31. Markus Larson: Wasserfall in Småland. (1856.)

das Gewölk dringt und sich am Blitz bricht, oder am roten Licht eines Leuchtturmes, oder am Flammenschein eines brennendes Schiffes, zuweilen plaziert er auch in eine Ecke des Himmels einen Kometen; aber die Bewegung der Wellen ist so lebendig wiedergegeben, wie es kein schwedischer Maler vor ihm fertig gebracht hatte. Ehe er Sensationsmaler wurde und an der Massenproduktion zugrunde ging, war er einer der hervorragendsten unter den Malern, welche die schwedische Natur entdeckt haben; mag er auch durch Achenbach und Ruisdael dazu angeregt sein, so ist doch die Stimmung in seinen Bildern aus der Wildnis mit dem brausenden Sturm absolut originell.

Gleichzeitig mit Larson trat Edvard Bergh (1828—1880) auf, welcher ebenfalls für das Gigantische in der Natur schwärmte. Von der Schweizer Gebirgs- und Waldlandschaft ging er zu ähnlichen Motiven aus Småland über. Er malt bald norwegische, bald italienische Motive, auch schwedische Küstenbilder mit Fischerdörfern, heimkehrenden Fischerbooten und herannahendem Sturm. Aber das Gebiet, welches er eigentlich erst der Kunst erschloß, war die Landschaft des mittleren Schwedens mit seinen Birken, seinen Weiden, seinen Landseen unter blaßblauem Himmel mit leichtem weißen Gewölk und stillem Sonnenschein. Und er wurde nie müde, seine beliebten Sommeridylle zu variieren, anstatt sich zu wiederholen,

Abb. 32. Edvard Bergh: Landschaft.

und diese Bilder waren das Erzeugnis einer warmen Naturliebe, aber auch das Resultat einer fleißigen und geschickten Arbeit innerhalb der vier Wände seines Ateliers.

Als Nachfolger von Bergh wurde Alfred Wahlberg (geboren 1834) genannt. Typisch für seine frühere Periode — er studierte fünf Jahre lang in Düsseldorf — ist vor allen Dingen seine große Landschaft aus Kolmården (1866, Nationalmuseum), eine sorgfältig studierte, geschickt angeordnete, sehr detaillierte Aussicht über Klippen und Felsen, über Wälder und Seen und einem effektvollen Frühlingshimmel mit Regenwolken und Sonnenstreifen. Wahlberg siedelte 1866 nach Paris über und wurde von den schwedischen Künstlern der geschickteste Repräsentant der modernen französischen Stimmungslandschaft.

Die gleiche Entwickelung von der detaillierten zur summarischen Naturschilderung machte Axel Nordgren (1828—1888) durch. Das Resultat seiner vielen Studienreisen von Düsseldorf in die Heimat bildeten mit herbem Realismus gemalte Motive aus Småland und Bohuslän. In vorgerücktem Alter malte er mit Vorliebe Mondschein an der Küste, Dämmerung über der Heide und über Schneefeldern, die Melancholie der Einsamkeit und der Einöde. Seine Art zu malen ist kräftig nnd saftig, er war mit seiner Zeit fortgeschritten, ohne den Prinzipien der Schule, welcher er angehört hatte, untreu geworden zu sein.

Abb. 33. G. Rydberg: Frühlingslandschaft aus Schonen. (1868.)
Stockholm, Nationalmuseum.

In Düsseldorf bildete sich auch Per Daniel Holm (1835—1903) seinen Stil, den er bei der Wiedergabe der dalekarlischen und lappländischen Natur anzuwenden bemüht war. Gustaf Rydberg (geb. 1835) war der Entdecker der Naturschönheiten von Schonen. Er bleibt dauernd der lokale Schilderer seiner Heimat und zeigt feines Gefühl für den Charakter der Landschaft. Er malt elegant und detailliert. Auch Anders Kallenberg (1834—1902) malt schonensche Landschaften, aber mit anderer Auffassung wie Rydberg, er schildert mit Vorliebe düstere Stimmungen: graublauer Himmel, heulender Sturm, der die Weiden am Wegrande beugt, Pferde oder Schafe, die sich im Vorgefühl des nahenden Unwetters angstvoll aneinander drängen.

Kallenbergs Tierstudien sind gehaltvoll und gediegen, er malt seine Stiere, Kälber und Schafe mit treffsicherer Charakteristik und kräftiger Farbe. Aber seine ausgemalten Bilder fielen oft geleckt aus.

Von den Landschaftsmalern dürfen wir schließlich nicht Karl XV. selbst vergessen.

Er war ein begabter Dilettant, der nicht müde wurde, schwedische Motive mit Kiefernwald und Seen oder auch norwegische Gebirgslandschaften zu malen. Sein Kunstinteresse wie auch sein persönliches Interesse für die Künstler war immer gleichmäßig rege, und als er dem Staat seine Sammlungen moderner nordischer Kunstwerke und Kunstindustriegegenstände vermachte, erhielt die bis dahin ziemlich fragmentarische moderne Abteilung des neuen Nationalmuseums einen wertvollen Zuwachs.

Abb. 34. G. von Rosen: Porträt des Pontus Wikner. (1896.)
Upsala, Gothenburger Landsmannschaft.

Abb. 35. G. von Rosen: Der verlorene Sohn. (1885.) Stockholm, Nationalmuseum.

5. Schwedens moderne Kunst.

(Von 1870 bis zur Gegenwart.)

Das letzte Viertel des Jahrhunderts ist die Zeit der Entzweiung, der Parteikämpfe, aber es ist auch die Zeit des Aufschwunges und der Wiedergeburt und auch auf künstlerischem Gebiet die Zeit nationalen Anschlusses.

Bisher haben die verschiedenen Richtungen nebeneinander existiert, ohne daß es zu Zusammenstößen gekommen wäre. Aber nun drängen sich die Modernen mit neuen Forderungen hervor, der Unterschied in den Anschauungen der alten Kunst, welche in der Tradition wurzeln, und der modernen Kunst, welche Neues, Eigenes zu schaffen trachtet, wird immer auffälliger. Die Schweden sind in beiden Lagern zu finden, einige von ihnen lassen sich von beiden Seiten beeinflussen, von Pilotys München, dem Hochsitz der rückblickenden historischen Schule, und von Paris, dem Schauplatz des Durchbruches der modernen Kunst.

Die schwedische Jugend ist, wie schon einmal in den vierziger Jahren, ins Ausland ausgewandert. Im Jahre 1878 halten sich einunddreißig Künstler in Paris auf, zehn weilen in Düsseldorf, vier in München, acht in Rom. Daheim in Schweden sind nur die Professoren der Akademie geblieben und solche Künstler, welche durch ihre Lehrtätigkeit oder durch pekuniäre Schwierigkeiten zu Hause festgehalten

werden, die alten und die jüngsten. Die Ausstellungen zeigen eine bunte Musterkarte von dem Charakter und der Ausdrucksweise der verschiedenen Schulen, und die Motive sind aus den verschiedensten Ländern gewählt — auch aus Schweden. Das nationale Bestreben gelangt gelegentlich in einigen historischen Gemälden zum Ausdruck, im übrigen trägt die schwedische Kunst der siebziger und achtziger Jahre jedoch einen kosmopolitischen Charakter.

Der Hauptvertreter der historischen Schule ist Graf Georg von Rosen (geboren 1843). Er beginnt seine Laufbahn als ein begeisterter Schüler von Henri Leys in Antwerpen und sucht den Stil seines Lehrers bei seinen kernigen Zeichnungen und Radierungen von Motiven aus dem 16. Jahrhundert, in denen der Charakter der Zeit stark betont ist, zur Anwendung zu bringen. Später malt er in Pilotys Meisterklasse sein großes Gemälde „Erik XIV." (1871), und zwar in einem Stil, welcher von Pilotys Malweise gänzlich abweicht. Die Komposition ist einfach und genial erfunden, der wankelmütige König wird dargestellt zwischen seinem guten und seinem bösen Geist, Karin und Göran Persson, jener, wie es sein muß, weiß und lieblich, dieser schwarz und teuflisch zu schauen. Das malerische Problem ist mit Konsequenz und in einem breiten dekorativen Stil gelöst, wenn das Bild auch etwas geleckt wirkt. In seinen folgenden Bildern geht Rosen von der strengen Stilisierung ab. „Karin Månsdotter besucht Erik XIV. im Gefängnis" (1881), „Der verlorene Sohn" (1885, ein mittelalterliches Milieu und nordischer Winter mit Schnee), „Königin Dagmars Erweckung auf dem Totenbett" (1899). In seinen Gemälden tritt die Malerei als solche hinter dem seelischen Inhalt zurück. Die Komposition ist oft in einer Weise angeordnet, die theatralisch wirkt, die Mittel, mit welchen die Wirkung erzielt wird, treten gelegentlich zu absichtlich hervor, aber der seelische Ausdruck ist mit Innigkeit und Tiefe wiedergegeben — die Hingabe und der grenzenlose Schmerz Karins im Gefängnis, das Gemisch von stummem Gram und einer Freude, an die sie selbst nicht zu glauben wagt, wie es sich in den Zügen der Mutter des verlorenen Sohnes abspiegelt, der letzte Blick, welchen die sterbende Dagmar auf ihren Gatten wirft — und dieses Durchschimmern der Seele ist der tiefste Inhalt dieser Werke, welche einer gänzlich persönlich gehaltenen Phantasiekunst entstammen.

Ein Maler mit soviel echtem Charakterisierungsvermögen wie Graf Rosen muß ein tüchtiger Portätmaler sein. Auch auf diesem Gebiet kam seine originelle Erfindungsgabe zur Geltung, beispielsweise in dem monumental und statuenhaft angelegten Bild von Nordenskiöld, wie er über das Polareis hinblickt. In der Galerie schwedischer Zeitgenossen, welche wir Rosens Pinsel verdanken und welche 1868 mit dem Porträt seines Vaters begann und bis zur Gegenwart reicht, sind sowohl stattliche Repräsentationsbilder, wie auch intim gehaltene, mit einfachen Mitteln gegebene „portraits d'âme" enthalten, wie z. B. das Bild von Pontus Wikner 1896, also acht Jahre nach Wikners Tode gemalt. Aus dem Jahre 1877 stammt Rosens Selbstporträt in der Uffizigalerie, welches in Haltung und Charakteristik durchaus edel wirkt.

Keiner der anderen, welche historische Motive malten, hatte Rosens überlegene, persönliche Auffassung von Motiven und Menschen. Karl Gustaf Hellqvist

(1851—1890, seit 1877 hauptsächlich in Deutschland wirksam) malte figurenreiche Kompositionen, welche eher Kulturbilder als Charakterbilder sind.

Sein interessantestes und vielleicht auch am besten gemaltes Bild ist „Peder Sunnanväders Einzug in Stockholm", wie er als ein zum Tode Verurteilter, von

Abb. 36. J. Kronberg: David und Saul. (1885.) Stockholm, Nationalmuseum.

Musikanten und Narren umringt, daher kommt. Andere Kompositionen, wie z. B. „Waldemar Atterdag brandschatzt Visby", wirkt wie eine Opernszene und stößt durch seine Oberflächlichkeit ab. In der Malweise ist er mehr von Pradilla als von Piloty beeinflußt, graue Töne, mit einem Versuch die Freilichtwirkung zu er-

reichen, fangen an, die in München traditionelle braune Galeriefarbe zu verdrängen. Hellqvist malte auch Porträts und humoristisch aufgefaßte Mönchstypen.

An das historische Genre hielt sich Edvard Perséus (1841—1890), welcher ebenfalls zu Pilotys Schülern zählte, und beispielsweise in seinem Gemälde „Karin Månsdotter in ihren alten Tagen" eine typische Atelierarbeit deutschen Geistes lieferte. Wie bei vielen anderen Malern seiner Zeit, so wirken auch seine Skizzen und Studien nach der Natur origineller und echter als seine sorgfältig durchgearbeiteten und konstruierten Kompositionen.

Schwedisch-historische Motive beschäftigten auch Julius Kronberg (geboren 1850) im Beginn seiner Laufbahn. Während seiner Studien in München und Italien trachtete er — von den Meistern der Renaissance, namentlich den Venezianern, beeinflußt — nach stark koloristischer Wirkung, er hatte seine Freude an leuchtenden Farben und an dem Reichtum und der Pracht kostbarer Stoffe. Sein erstes Werk aus dieser Periode war „Jagdnymphe und Faune" (München 1875), ein Bravourstück, das deutsche Zuschauer veranlaßte, in ihm einen neuen Makart zu begrüßen. Die Jagdnymphe schlummert an der Waldquelle, der nackte Körper und das herabhängende rote Haar heben sich von einer Draperie von gelber Seide ab, neben ihr liegen Rosen, schimmernde Schnecken, ein erlegter Pfau und Bananenblätter, von der Sonne durchleuchtet. Auf die Jagdnymphe folgte „Der Frühling" und in Rom entstand: Der Bacchantenzug, Amoretten, Kleopatras Tod und Die Königin von Saba. Mit den Jahren ging Kronberg von seiner jugendlichen Freude an malerischer Pracht zu einem ernsteren, dekorativen Stil und ruhiger breiter Malweise über. Bezeichnend für diese Periode ist sein Gemälde „David und Saul", gemalt in Rom 1885. In Stockholm malte er dann im Treppenhaus des Schlosses Plafonds mit allegorischen Motiven, Kuppelbilder in der Adolf Fredriks-Kirche und anderes. Ein Teil der Porträts aus späteren Jahren überraschen durch ihren herben Charakter, so ist z. B. das kleine Porträt von O. Ekman mit fast Holbeinscher Schärfe des Details ausgeführt.

Nach einem monumental malerischen Stil für Heiligenvisionen und biblischen Motiven trachtet Gotthard Werner (1837—1903). Wie sein Vorgänger in dieser Kunst, Plagemann, so steht auch Werner seinem Lande und dessen Kunst fremd gegenüber, er trachtet ohne Erfolg nach dem großen Stil und erfüllt nicht die Erwartungen, welche seine kleinen Studien nach der Natur aus Spanien und Ägypten erweckt hatten.

Düsseldorf bildete fortdauernd einen Anziehungspunkt für die Schweden, wenn sie sich auch nicht dauernd dort aufhielten. Gillis Hafström (geb. 1841) malte hier sein Genregemälde „Kontrebande" und Axel Kulle (geb. 1846) seinen „Kirchenrat". Düsseldorfer bis an sein Lebensende war Axel Gustav Hertzberg (1832—1878), der Bauern aus dem Rheinlande und kleine Genrebilder in der Tracht des 17. Jahrhunderts malte. Henrik Nordenberg (geb. 1857) nimmt seinen Wohnsitz in Deutschland, wo auch Knut Ekvall (geb. 1843) mit seinen illustrationsmäßigen Zeitbildern Glück machte. Ture Cederström (geb. 1843) ist in München geblieben und malt dort humoristisch aufgefaßte Mönche. Von den Landschaftern gehört Olof Jernberg (geb. 1855) ganz und gar der deutschen Kunst an.

* * *

In Paris gelangt zu dieser Zeit die moderne Malerei zum Sieg. Das Verlangen nach eingehender Naturanalyse und unmittelbares Studium der Wirklichkeit führt zu Freilicht- und Valeurmalerei. Der stark betonte Totaleindruck, den man von der Stimmungslandschaft verlangt, führt zum Impressionismus. Es bieten sich dem Künstler neue Gebiete, neue Möglichkeiten dar. Es ist dies die Periode des Wachsens und Gedeihens und des zunehmenden Kraftgefühls.

Von den jungen Schweden hält sich die Mehrzahl in Paris auf. Diejenigen, welche nicht dauernd dort wohnen, kommen wenigstens zu kurzem Studienaufenthalt dorthin. Die Studien wurden mehr oder minder eingehend betrieben, natürlich gab es unter den jungen Schweden auch oberflächliche Talente, aber an Talent an und

Abb. 37. A. Wahlberg: Mondschein. (1870.) Stockholm, Nationalmuseum.

für sich fehlt es nicht. Die Jugend, welche aus den Malschulen von Boklund und Perséus in Stockholm hervorgeht, bringt ins Ausland bessere Kenntnisse und mehr Selbstvertrauen mit, wie ihre Landsleute um die Mitte des Jahrhunderts sie besaßen. Sie lernten in der Regel schnell, sich auf den schon betretenen neuen Wegen zurecht zu finden, aber sie besaßen doch eine gewisse Vorsicht und gingen nur selten mit den Ultramodernsten. Die Malweise der Impressionisten nahm keiner von ihnen an. Sie strebten mehr nach Eleganz in der Zeichnung und in der Behandlung der Farben als nach Größe des Stils und summarischem Effekt, und vergleicht man ihre Gemälde mit denen ihrer französischen Zeitgenossen, so wird man sie relativ bescheiden finden. Daß mehrere dieser Maler ihre eigenen Entwickelungsmöglichkeiten in sich trugen, zeigte sich, als sie nach der Sturm- und Drangperiode in ihr eigenes Land zurückkehrten. Denn dahin ging ihr Weg während dieser Jahre des

Abb. 38. A. Wahlberg: Landschaft in Södermanland. (1870.)

Studiums, da ihre Landsleute zu Hause sich über ihre modernen Ideen aufregten und die französischen Kritiker sie „habiles assimilateurs“ nannten und ihnen den Mut wünschten, „ihr eigenes Ich zu betätigen“.

Den Übergang zwischen Paris und Düsseldorf bezeichnet Alfred Wahlberg, dessen Pariser Zeit 1866 beginnt. Er führt die moderne Stimmungslandschaft in die schwedische Malerei ein. Seine Landschaften aus dieser Zeit sind groß und auf die Totalwirkung hin aufgefaßt, die Stimmung ist mit poetischer Empfindung, mit musikalischer Lyrik und Harmonie wiedergegeben. Es sind prachtvolle Atelierarbeiten, die breit und kühn gemalt sind und dabei doch eine raffinierte Eleganz besitzen. Nach Wahlbergs eigenem Ausspruch hat er an seiner Skizze zu seinem Gemälde „Abend auf Hallands Väderö“ nur zwei Stunden gebraucht, aber als er das Gemälde dann in Paris ausführte (1880) brauchte er mehr als hundert Tage dazu. Später erst beginnt Wahlberg die Bilder draußen im Freien zu malen. Auf seinen vielen Studienreisen hat er mit demselben Schönheitsempfinden und derselben Kunst die Natur im Norden und im Süden gemalt, von Norrland hinab bis zur Riviera. Seine Schilderungen schwedischer Natur mit Wiesen, Wald und See in heißer Mittagssonne können, kräftig und sicher wie sie gemalt sind, sich sehr wohl neben seinen goldenen Abendstimmungen und lyrischen Mondscheinnächten behaupten. In Paris hatte Wahlberg in den siebziger Jahren einen ähnlichen Erfolg, wie ihn Wickenberg dreißig Jahre vorher erlebte.

Unter den Figurenmalern war Hugo Salmson (1843—1894) der erste, welcher Neues brachte. Er war seit 1868 in Paris ansässig und malte anfänglich Genrebilder in historischen Kostümen oder aus Dalekarlien, um sich später französische

Abb. 39. H. Salmson: Bei der Pächterin. (1886.)

Abb. 40. Aug. Hagborg: Die Einsegnung des Bootes. (1881.)

Bauern in ihrer eigenen Tracht und Umgebung zu Modellen zu wählen. 1878 stellte er seine „Bauersfrau aus der Piccardie" aus, welche in ganzer Figur und in natürlicher Größe gemalt ist. Im Jahre vorher hatte Jules Breton sein Gemälde „La Glaneuse" (die Frau mit der Garbe) ausgestellt und noch ein Jahr früher hatte Vollon durch seine „Femme du Pollet" Aufsehen erregt. Von 1878 datiert auch „Les Foins" von Bastien-Lepage, welches als Naturstudie und Programmgemälde beachtenswert ist. Im selben Jahre malte Salmson seine „Runkelrübenernte"; die Figuren sind gegen den lichtgrauen, leicht verschleierten Himmel, wie man ihn im nördlichen Frankreich findet, gestellt. Es folgten andere Freilichtbilder aus der Piccardie, die „Verhaftung", die „Konfirmanden" und andere, und nach 1883 entstehen die Motive aus Schonen: „Der Zaun in Dalby" (es ist dies das dritte Gemälde von Salmson, welches der Luxemburger Galerie einverleibt wurde), „Die Alte am Spinnrad", „Bei der Pächterin" u. s. w. Die Typen sind sicher getroffen, aber nicht tief charakterisiert, die Bedeutung der Gemälde liegt hauptsächlich in dem vortrefflichen Valeurstudium und in der Sicherheit und Eleganz, mit welcher die Zeichnung und die Farbe behandelt sind.

Auf der Weltausstellung 1878 gehörten außer Wahlberg und Salmson, August Hagborg (geboren 1852), Gustav Cederström (geboren 1845), Nils Forsberg (geboren 1842) zu den Malern der schwedischen Abteilung, welche die Aufmerksamkeit auf sich lenkten. Hagborg hatte sein Bild „Die Erwartung" ausgestellt, eine Fischerfrau, die an der Brücke steht, Forsberg war mit einem Genrebild „Akrobaten vor dem Zirkusdirektor" vertreten, und Cederström hatte einen durchschlagenden Erfolg mit seinem Gemälde „Das Trauergeleite Karls XII.". Hagborgs Hauptgebiet wurden später Motive von der nördlichen Küste Frankreichs, wobei er Seeleute und Fischermädchen als Staffage wählt. Sein Gemälde „Grande marée

Abb. 41. G. Cederström: Das Trauergeleite Karls XII. 1878. Replik von 1884 in Stockholm, Nationalmuseum.

dans la Manche", 1879, wurde von der Luxemburger Galerie angekauft. Cederström malte, nachdem er in die Heimat zurückgekehrt war, noch verschiedene Bilder Karls XII. und auch moderne Genrebilder interessanten Inhalts, wie „Die Heilsarmee", die „Nachtherberge" und andere. Karls XII. Leichenzug ist durch seine kraftvolle Auffassung und die monumentale einfache Komposition, sowie durch die mit ungesuchten Mitteln treffend wiedergegebene Stimmung sein in Schweden populärstes Werk geworden. Forsberg erzielte einen großen Erfolg mit seinem Bilde „Tod eines Helden", welches 1888 auf dem Salon den ersten Preis erhielt. Das Motiv ist der Belagerung von Paris 1871 entnommen. Die Komposition ist mit fast ängstlicher Absichtlichkeit angeordnet. Die Ausführung ist durchweg solide, es

Abb. 42. N. Forsberg: Eines Helden Tod. (1888.) Stockholm, Nationalmuseum.

ist ein gutes Werk aus der Bonatschen Schule. „Gustav Adolf vor der Schlacht bei Lützen" (1900) ist ein großes historisches Gemälde, in welchem der Künstler gleichzeitig Realismus und heroische Haltung zu verkörpern weiß.

Zu den schwedischen Malern, welche sich in den siebziger Jahren in Paris aufhalten, gehören Larsson, Birger, Pauli, Österlind, Josephson. Später kommen neue Talente, wie Bergh, Thegerström, Nordström, Kreuger, Wallander, Rosenberg, Zorn, Prinz Eugen und andere. Im Frühling 1884 halten sich sechsundvierzig schwedische Künstler in Frankreich auf. Dabei sind die vierzehn nicht mitgezählt, welche für kürzere Zeit dort weilten. Auf dem Salon desselben Jahres sind sechsunddreißig Schweden mit einundfünfzig Nummern vertreten.

Es sind sich nicht alle klar bewußt, wie sie ihr Talent anwenden sollen, sie suchen auf verschiedenen Gebieten nach malerischen Motiven, aber es gelingt nicht

allen gleich, festen Boden unter die Füße zu bekommen. Carl Larsson (geboren 1853) hat als Illustrator begonnen und war in diesem Fach äußerst produktiv. Als Maler erringt er 1883 großen Erfolg mit seinen Aquarellen aus Grèz, dem von den Schweden der damaligen Zeit viel besuchten Malerdorf in der Gegend von Fontainebleau. Er malt mit Eleganz und vortrefflichem Freilichtstudium Frauen und Mädchen, Motive aus üppigen Gärten, mit Sommersonne und hellen blauen Schatten, etwas, was dem schwedischen Publikum damals gänzlich neu war, da es bislang nur braune Schatten auf Bildern kannte. Georg Pauli (geboren 1855) malt Schnitter, Mädchen, welche am Meeresstrande warten, und später römische Ammen unter den Bäumen des Pincio. Allan Österlind (geboren 1855)

Abb. 43. Hugo Birger: Künstlerfrühstück bei Ledoyen. (1886.) Göteborg, Museum.

malt französisches Bauernleben, Leichenwacht in der Hütte, den fröhlichen Taufzug auf dem Kirchhof,' wo das Sonnenlicht durch das Laub der Bäume sickert und den Auflauf in der Dorfstraße, wo ein verwundeter Knabe nach Hause getragen wird. Richard Hall (geboren 1860) malt Interieurs aus Bauernhäusern mit Figuren, Georg Arsenius (geboren 1855) malt französische Straßenmotive mit Pferden, Szenen vom Rennplatz und Reiterporträts. Emma Löwstädt-Chadwick (geboren 1855), welche ebenso wie die drei Letztgenannten in Frankreich ansässig wurde, malt Fischertypen, „Five o'clock tea in der Portiersloge" und anderes.

Hugo Birger (1854—1887) malt mit flotter Pinselführung Pariser Straßen und Boudoirinterieurs, er bereist Spanien und Marokko und bringt von dort farbenkräftige Genrebilder zurück, wie: „Das Frühstück in Granada", außerdem Studien von buntfarbig gekleideten Mädchen, Zigeunern und schweißtriefenden Negern in greller Sonnenbeleuchtung, er malt die Schatten noch leichter und durchsichtiger als

seine Kameraden in Grèz es taten. Seine Kunst war ausschließlich Freude an der Farbe und am Entdecken neuer Effekte.

Da es ihm vergönnt war, nur kurze Zeit tätig zu sein, kam er nicht über Anläufe hinaus. In seinem letzten und größten Gemälde, wo er die schwedischen Künstler am Jour du Vernisage beim Frühstück darstellt, gab er nicht bloß ein

Abb. 44. E. Josephson: Spanische Schmiede. (1882.) Christiania, Nationalgalerie.

geistreiches Augenblicksbild, sondern ein Dokument zum Gedächtnis des heiteren schwedischen Künstlerlebens der achtziger Jahre in Paris. Das Frühstück findet statt auf der Veranda von Ledoyen in den Champs Elysées, zwischen den Tafelnden finden wir Salmson, Wahlberg, Hagborg, Birger selbst, Hasselberg, Thegerström, Larsson, Josephson, Pauli, den Finnen Edelfelt und Wallgren. Einige Laien, Herren sowohl wie Damen, sind auch dabei, und da sie besser Zeit

hatten, Modell zu sitzen als die Künstler, so sind sie in nicht ganz gerechtfertigter Weise durch die Plätze im Vordergrund geehrt worden.

Bei Ernst Josephson (geboren 1851) finden wir die größte koloristische Begabung, das gewaltigste und ungezügeltste Talent dieses Kreises. Seine Entwickelung nimmt einen absolut eigenen Weg. Er beginnt seine Laufbahn als ein

Abb. 45. Ernst Josephson: Der Nöck. (1883.)

treuer Anhänger der Meister der Renaissance, seine Werke: David und Saul, Faun und Bacchant sind typisch für seine Vorliebe für das goldige venezianische Kolorit; bald trachtete er jedoch eine eigene Auffassung zu finden, den herrschenden Strömungen schloß er sich nur teilweise an. Zuweilen stellte er sich ihnen direkt oppositionell gegenüber. Seine Technik wechselt mit der Art der Motive. Manchmal malte er breit und ohne Modellierung, von Edouard Manet beeinflußt, beispielsweise sein Porträt von G. Renholm, andere Bilder malt er spitz und ausgepinselt wie seine „Zigarettenarbeiterinnen".

„Die spanischen Schmiede" sind grob hingehauen, ungefähr in der Art, wie Zuloaga jetzt seine spanischen Typen malt. „Dorfklatsch", ein Motiv aus der Bretagne, ist in dunklem Kolorit gehalten, welches fast auf Cottet hindeutet, und auf seinem Bilde, wo die alte Frau im Stübchen sitzt und spinnt, wußte er dadurch eine phantastische Farbenwirkung zu erzielen, daß er die Alte an den Punkt des Zimmers setzte, wo die Abenddämmerung mit dem Feuerschein vom Herde zu einem eigenartigen Zwielicht zusammenfließt. Josephsons durchaus persönliche Kunst zeugt überall von originellen Ideen, sie offenbart ein starkes Temperament und eine gährende Phantasie. Er stellte große Anforderungen an sich selbst, die er nicht immer zu erfüllen vermochte. Das Geniale sowohl wie das Unzulängliche tritt scharf in seinem viel umstrittenen Bilde „Der Nix", welches 1884 in Norwegen entstand, hervor. Er hatte schon vorher in Paris den Nöck gemalt, wie er bei verschleiertem Mondenlicht am rauschenden Wasserfall spielt. Mit seiner weichen gedämpften Farbenskala wirkt dieses Gemälde wie eine Arbeit alter Meister, ohne daß Josephson irgend ein bestimmtes Vorbild im Auge gehabt hatte, mit Recht hat man auch auf die Verwandtschaft mit diesen Bildern und den Werken von Watts hingewiesen, doch kannte Josephson diesen Künstler zu der Zeit kaum. Als er den Nix zum zweitenmal malte, entsprach er dem Verlangen der Zeit nach Realismus, Freilicht und blonder Palette. Er malte ihn in klarer Sommerluft und in den stärksten Farben; der nackte Körper ist von grellem Sonnenlicht umflossen, die Schlagschatten auf den Steinen sind in reinem Pariserblau gehalten, das Haar ist lichtblond, die Violine golden. Die realistische Ausführung vereinigt sich jedoch nicht ganz mit dem phantastischen Gegenstand des Bildes, es fehlt an Stil und Größe in der Zeichnung und an Einheitlichkeit im Ausdruck. Aber der seelische Inhalt ergreift durch sein Pathos, durch den wilden Jubel und gleichzeitig durch den unendlichen Schmerz, welcher in dem in Ekstase erstarrten Gesicht des Spielmannes liegt. Der Nix ist kein einwandsfreies, aber durchaus originelles Werk, ein ergreifendes Symbol für die Verzückung und Verzweiflung des Künstlers im Bewußtsein der Unmöglichkeit, dem Ausdruck zu verleihen, was sich in den Tiefen seiner Seele regt. Der Nix bildet den Anfang zu einer Phantasiekunst, wie sie in Schweden sowohl als auch in anderen Ländern auf die realistische Periode folgte.

Von den schwedischen Landschaftsmalern, welche der französischen Schule folgten, war Wilhelm von Gegerfelt (geboren 1844) nächst Wahlberg der älteste Pariser. Er ist raffiniert und elegant, sei es nun, daß er Dämmerstimmungen von Venedig malt, französische Dörfer in grauen Tönen, oder Motive von der schwedischen Westküste. Oskar Törnå (1842—1894) malt frische Naturstudien im Walde von Fontainebleau. Axel Lindman (geboren 1848) weiß die französische Natur mit Eleganz und Raffinement wiederzugeben, später wählt er sich Motive aus Gotland und Stockholm, auch sind von ihm italienische und nordafrikanische Studien vorhanden. Karl Skånberg (1850—1883) und Per Ekström (geboren 1844) legen ihre Bilder größer und breiter an. Skånberg gelingen am besten holländische und venezianische Hafenmotive, bei denen die Luft von Sonne und Steinkohlenrauch gesättigt ist, und Ekströms Hauptbegabung offenbart sich während seiner französi-

schen Periode in Stimmungsbildern, Sonnenaufgängen und -Untergängen, lyrisch empfundenen Naturdichtungen in Farben ausgedrückt.

* * *

Der Abstand zwischen Schweden und den Kunststätten des Kontinents ist jedoch jetzt nicht mehr so groß wie früher. Die Künstler, welche ins Ausland gegangen sind, sind nicht mehr in dem Sinne „fort" wie es die Emigranten der früheren Perioden waren, sie halten die Verbindung mit der Heimat aufrecht, stellen ihre Arbeiten in Schweden aus, kommen gelegentlich zum Besuch und interessieren sich lebhaft für die Kunstpflege in der Heimat.

Die achtziger Jahre brachten Zwist und Zersplitterung in der Kunstwelt hervor. Die Unzufriedenheit über die Akademie, sowohl über ihre Organisation als über ihre Vorsteher, wie auch über die Leitung der Kunst im allgemeinen kam 1885 zum Ausbruch, als ein großer Teil der Künstler, alte sowohl wie junge, nachdem sie Reform begehrt hatten und abgewiesen waren, sich gänzlich von der Akademie lossagten. Die zwei Ausstellungen der Opponenten in diesem Jahre verschafften dem schwedischen Publikum einen Einblick in die modernen Bestrebungen auf dem Gebiet der Malerei. Es kommt plötzlich Leben in die stagnierenden Kunstververhältnisse. Ein aufrüttelnder frischer Frühlingssturm durchbraust die Kunstwelt. Man stand tatsächlich vor einem Umschwung, welcher durchgreifender und bedeutungsvoller wurde, als man es damals hoffen konnte.

Es würde zu weit führen, wollten wir bei den Parteistreitigkeiten dieser Zeit verweilen. Die Gegner organisierten sich 1886 unter der Bezeichnung „Der Künstlerbund", welcher zahlreiche Mitglieder gewann. Als im Jahre 1890 der „Verein schwedischer Künstler" gebildet wurde, wurde der Versuch gemacht, eine Vereinigung der Künstler ohne Berücksichtigung des Parteistandpunktes zu erzielen. Aber die Einigung kam nicht zustande, neben diesem Verein existiert der Künstlerbund mit reduzierter Mitgliederzahl und ungeschwächter Oppositionslust fort. Aber daß die Künstler mit der Entwickelung, welche die Verhältnisse genommen haben, nicht zufrieden sind, geht daraus hervor, daß einige von den Hervorragendsten zu keiner der bestehenden Parteien zu rechnen sind. Zu diesen gehören: Prinz Eugen, Zorn, Larsson, Forsberg, Björck, Pauli, Wallander. Außerdem haben sich kleinere freistehende Gruppen gebildet: „Die Freien" und „Die Schonensche Künstlergesellschaft".

Ohne Zweifel waren es die Mitglieder des Künstlerbundes von 1886, welche die Evolution bewirkt haben, die sich während dieser Periode in der schwedischen Malerei vollzieht. Es ist dies zunächst der Sieg der Freilicht- und Valeurmalerei und dann der unerwartete und bedeutungsvolle Umschwung im Wollen und im Charakter der Malerei, dem wir in den letzten Jahren begegneten*). Man lebte jetzt in einer Zeit, wo man von dem Künstler einen innigen Zusammenhang mit der Heimat verlangte, und diese Forderung der Zeit verfehlte nicht, auch auf unsere

*) Der Mäcen der Fortschrittler der schwedischen Malerei aus dieser Periode war der Großhändler Pontus Fürstenberg in Gothenburg, deshalb studieren wir ihre Werke am besten im Gothenburger Museum, welchem die Fürstenbergsche Galerie nach dem Tode des Besitzers einverleibt wurde.

Maler zu wirken. So wanderlustig und so begierig wie sie sich gezeigt hatten, die Methoden ausländischer Schulen zu erlernen, hatten sie sich in der Regel nach Hause zurückgesehnt, und aus ihren Briefen klingt es immer wieder heraus, wie sehr sie es wünschten, zu Hause leben und für ihre Landsleute arbeiten zu dürfen. Es muß betont werden, daß sie mit keiner Tradition brachen, wenn sie ins Ausland gingen, denn es gab keine schwedische Tradition, mit Ausnahme derjenigen, welche von Düsseldorf kam und nicht schwedisch war. Sie haben jetzt soviel im Ausland gelernt, daß sie eigene ungebahnte Wege einzuschlagen wagen, der Glaube an die eigene Kraft und an das unbeschränkte Recht, eigene Gedanken zum Ausdruck zu bringen, ist jetzt durchgedrungen, und mit größerem Zielbewußtsein denn je zuvor geht ihr Streben darauf aus, die heimische Natur mit eigenen Augen zu sehen und eine schwedische Kunst zu schaffen, welche wirklich dem Charakter nach schwedisch ist. Innerhalb weniger Jahre ist der Sieg errungen worden und zwar ohne jede Agitation, es ist einfach die naturnotwendige, folgerichtige Entwickelung der Dinge. Diese Bewegung in der Kunst steht in engem Zusammenhang mit den Bewegungen auf anderen geistigen Gebieten in unserem Lande.

Die schwedische Kunst ist nach Schweden zurückgekehrt. Die Künstler machen sich in der Heimat ansässig, ohne jedoch die Brücken hinter sich abzubrechen oder einen Versuch zur Isolierung zu machen. Viele meiden die großen Städte und lassen sich in kleinen Landorten, im Skärgård oder im Gebirge nieder; die Schonen bleiben in ihrer malerischen Provinz und in Dalekarlien hat sich eine Malerkolonie angesiedelt, zwischen welcher sich nur ein einziger geborener Dalekarlier befindet. In den Ausstellungen herrschen schwedische Motive vor und in der Auffassung sowohl als in der Darstellung wird viel Neues geboten. Die Forderung der Zeit an dekorative Haltung dringen in die schwedische Malerei ein, die neuesten Ideen werden mit einer Begeisterung ergriffen, welche zuweilen einen herausfordernden, gewaltsamen Ausdruck annimmt. Die bisherige Anschauung, daß ein Gemälde den Eindruck eines Stückes aus der Natur erwecken solle, gilt jetzt nicht mehr, es handelt sich nicht mehr darum, die Natur nachzubilden, sondern die Wirklichkeit umzudichten, nicht zu kopieren, sondern zu schaffen. Die Illusion der Wirklichkeit genügte nicht länger, nicht einmal der vertiefte Natureindruck oder Stimmungseindruck, wie ihn ja schon die Vertreter der paysage intime zu geben versucht hatten. Größtes Gewicht wurde auf dekorative Linienführung und dekorative Farbenharmonie gelegt, auf die Forderung, die Malerei sollte eine Fläche schön ausfüllen.

Das moderne Bestreben, einen gesammelten, verdichteten Natureindruck in großen, einfachen Linien und in volltönender Harmonie zu geben, führte die Schweden zu einer anderen Methode, wie wir sie bei den Vertretern derselben Richtung in anderen Ländern, bei den französischen Naturlyrikern, bei den Schotten und bei der Worpsweder Gruppe finden. Das Freilichtstudium, sowie das Valeurstudium spielt bei den anderen eine viel größere Rolle, die Schweden legen das Hauptgewicht auf leuchtende, klare Farben und auf eine starke Charakterisierung der Natur. In unserer schwedischen Natur finden wir schroffe Farbengegensätze, die stärksten Farben liegen oft ganz unvermittelt nebeneinander: grünlich schimmernder, durchsonnter Winterhimmel über blendend weißen Schneefeldern, blutroter Abend-

himmel über schwarzem Tannenwald, funkelnder Sonnenuntergang kahle Klippen vergoldend, Sonnenaufgang über dem Meer mit einem Farbenspiel, von dessen Harmonie sich der Stadtbewohner und Stubenhocker keinen Begriff macht. Die Farbenpracht und der Farbenreichtum des Nordens zog in die Malerei ein, sie konnte „hochgestimmt in der Farbe und hochgestimmt in der Stimmung" wirken, wie ein dänischer Kritiker sich ausdrückte, sie konnte auch laut und lärmend wirken, ohne immer zu erwärmen, und sie konnte zuweilen die Sehnsucht nach einem weniger geräuschvollen, intimeren und verfeinerten Naturgefühl, nach einem liebevolleren Vertiefen in die Natur wecken. In ihrem vereinfachten Stil und den grellen, unvermittelten Farben war die moderne schwedische Landschaft unleugbar den künstlerischen Reklamebildern recht nah gekommen. Aber es gilt von den Kunstwerken dieser Richtung dasselbe wie von denen aller anderen Richtungen, nicht die Theorien bestimmen ihren Wert und ihre Lebenskraft, sondern die verschiedenen künstlerischen Individualitäten. Von Künstlern ausgeübt, welche ein stark persönliches Temperament, Demut vor der Natur und bedeutendes technisches Können besaßen, zeigte die Richtung nicht bloß persönlichen Charakter und Einklang zwischen dem Wollen und dem Können, sondern sie hat auch bewiesen, daß dekorative Haltung weder Unmittelbarkeit und Frische des Natureindrucks, noch intimes, liebevolles Studium ausschließt. Es ist dieser Richtung sowohl Lyrik als Pathos eigen, und sie besitzt nicht nur die Mittel, das Schroffe, Ernste und Karge, sondern auch das Freundliche, Heitere und Üppige in der schwedischen Natur zum Ausdruck zu bringen. Diese Richtung ließ uns unsere Natur mit neuen Augen betrachten, sie lehrte uns, sie größer und einfacher zu sehen.

Die Kämpfe, welche die stilistische Richtung auszufechten hatte, fielen in die Mitte der neunziger Jahre. Als Vorkämpfer sind Bergh, Nordström und Kreuger zu nennen, welche damals alle drei in Warberg lebten. 1894 traten die beiden Letztgenannten mit stilisierten Stimmungslandschaften aus dieser Gegend an die Öffentlichkeit, und Bergh stellte diesen Bildern sein ebenfalls stilisiertes Gemälde von Visby zur Seite. Im selben Jahr stellte Prinz Eugen seine ersten Gemälde in dekorativem Stil aus: „Das alte Schloß" und „Die beiden Pappeln".

Auch die neuromantische Strömung der neunziger Jahre hatte während dieser Zeit vorübergehend auf unsere Maler Einfluß. In den Ausstellungen erblickte man Märchenprinzessinnen, Ritter und symbolisierte Frauengestalten in einer stilisierten Landschaft, wo — wie ein witziger Journalist schrieb — „nicht solche Bäume wachsen wie draußen in der Natur, sondern solche, wie man sie im Kopf hat". Der Realismus war tot, subtil empfindende Gemüter haben sogar das Jahr bestimmen können, in welchem er eingeschlafen war, jetzt strebte man nach Poesie und Mystik, an Stelle der Studien traten Visionen, und sogar Maler mit ausgesprochen nüchterner Phantasie placierten Waldgeister in das Dickicht und verkörperten den Nachtfrost in einer harfenspielenden Frau, die durch die Wiese schreitet. Jetzt sandte Olof Sager-Nelson (1868—1896) aus Paris seine Gemälde: „Pflegebrüder", „Der Geiger", „Ein Schüler"; die Figuren sind in summarischen Linien gezeichnet und freskenartig einfach, in krankhaft grünlich-gelben Tönen gemalt. Er sprach sich in jugendlicher Begeisterung darüber aus, daß er sich mit diesen Bildern gegen den Kultus der „belle matière" auflehne, gegen eine Kunst, welche nicht

gelangte unter unseren Malern nicht zu derselben Verbreitung, wie das gleichzeitig in Dänemark der Fall war, sie verschwand spurlos und das Streben nach Stil nahm neue Formen an, die bei den verschiedenen Künstlern verschieden waren. Dieses Stilbestreben beherrscht jedoch keineswegs die gesamte schwedische Kunst der Gegenwart, und es muß betont werden, daß mehr als eines der hervorragendsten Werke weder mit dem Suchen nach dekorativem Stil, noch mit dem Streben nach nationalem Charakter etwas zu schaffen hat.

Abb. 48. Anders Zorn: Am Klavier. Radierung.

Zwischen den Gegnern aus den achtziger Jahren befinden sich Zorn, Larsson, Bergh, Nordström, Kreuger, Liljefors, also gerade diejenigen Maler, denen wir vor allen Dingen die Entwickelung der Kunst während der letzten Jahrzehnte verdanken. Sie repräsentieren verschiedene Temperamente und charakterisieren ein jeder auf seinem Gebiet unsere Kunst am Übergang zum 20. Jahrhundert.

Zorn und Larsson sind die Virtuosen, die am vielseitigsten Begabten, Bergh ist der grübelnde Forscher, Nordström der Landschaftslyriker, Liljefors der Farbendichter der Natureinsamkeit.

Anders Zorn (geboren 1860) ist der beweglichste unter unseren zeitgenössischen Malern gewesen. Er war auch am kosmopolitischsten veranlagt, sein Name ist im Ausland bekannter als der irgend eines anderen schwedischen Malers. Er begann seine Laufbahn ausschließlich als Aquarellist, malte Porträts, Typen, Stimmungsbilder, kurzum alles, was ihn interessierte. Er malte bald flott und keck darauf los (seine spanischen Studien), bald mit größter Sorgfalt, ängstlich ins Detail gehend (englische Porträts, Bilder aus Badeorten, Stimmungsbilder, wie „Unser tägliches Brot" aus Darlekarlien). Von London, wo er sein Hauptquartier hatte, siedelte er 1888 nach Paris über, errang hier einen durchschlagenden Erfolg mit seinem ersten Ölgemälde „Ein Fischer" (Luxemburger Galerie), malte — in Paris oder während seiner Sommeraufenthalte in der Heimat — Freilichtmotive oder Studien mit verwickelten Beleuchtungsproblemen, welche er mit einer Sicherheit und Leichtigkeit löste, als ob es keine technischen Schwierigkeiten gäbe. Er hat Bilder aus dem schwedischen Skärgård gemalt, Akte im Freien und im Zimmer,

Stimmungen aus Darlekarlien mit der sommerlichen Mittagssonne und den dämmerigen Sommernächten, Effekte des elektrischen Lichtes auf Boulevards, im Ballsalon, im Tramway, in Brauereien. Er zeigt immer eine verblüffende Geschicklichkeit, eine auffallende Schärfe des Blicks und die Fähigkeit, das Leben und die Bewegung des Augenblicks festzuhalten und das momentane Spiel von Licht und Halbtönen wiederzugeben, und dank seiner Sicherheit im Valeurstudium gelingt es ihm, mit ganz wenigen Farben einen lebhaften koloristischen Eindruck hervorzurufen und in seinen Radierungen mit den allereinfachsten Mitteln, mit ein paar gleichsam

Abb. 49. Anders Zorn: Gustav Wasa-Denkmal in Mora. (1903.)

auf gut Glück hingekritzelten Linien Porträtähnlichkeit, Bewegung und Lichtwirkung zu erlangen.

Mit seinen Radierungen erzielt Zorn sein bestes Resultat, weil sich Auffassung und Ausführung am vollständigsten decken. Selbst auf seinen Radierungen trachtet er vor allen Dingen nach der Lichtwirkung, die Konturen sind ihm oft Nebensache, es kommt sogar vor, daß er sie ganz fortläßt. Als Porträtmaler ist Zorn ein vorzüglicher Physiognomist und versteht es ganz ausgezeichnet, geistreich und genial zu charakterisieren, und zwar nicht minder durch die Stellung und Bewegung der betreffenden Persönlichkeit als durch den lebendigen Ausdruck der Züge. Seine Porträts von Weltdamen und Kindern aus den achtziger Jahren boten zu dem

Vergleich mit John Sargent Veranlassung, jetzt ist jedoch die Ähnlichkeit zwischen den beiden Porträtmalern nicht so groß. Selbst da, wo seine Charakteristik etwas seicht ausfällt — bisweilen weil es bei dem Modell keine Seelentiefe zu loten gab — sind Zorns Porträts malerisch immer interessant. Dasselbe gilt von seinen Volkstypen, diesen gesunden, rotbäckigen Bauernmädchen in ihrer in den hellen, frohen Farben des Bauerngeschmackes gehaltenen Tracht.

Abb. 50. C. Larsson: Gustav III. empfängt in Stockholm die in Italien erworbenen Antiken. Fresko im Nationalmuseum zu Stockholm. (1896.)

Zorn besitzt eine gänzlich auf das Äußere gerichtete Intelligenz. Phantasie liegt seinem Wesen fern, seine Schöpfungen richten sich nicht an die Einbildungskraft des Beschauers. Aber es liegt ein stark persönliches Malertemperament in seinen Werken und er hat seine originelle Weise zu sehen und sich auszudrücken konsequent festgehalten. Einige Porträts von seinen Angehörigen — namentlich ein paar aus Holz geschnitzte Büsten — sind mit allergrößter Innigkeit des Gefühls ausgeführt, und in einigen kleinen Skulpturen zeigt er bald feines Formgefühl,

bald Freude an mächtigen Formen. Auch in dem einzigen großen Bildhauerwerk, das wir von ihm besitzen, das Denkmal Gustaf Vasas, welches 1903 in Mora enthüllt wurde, geht er seinen eigenen Weg. Er vermeidet die bei Denkmälern traditionelle Schwülstigkeit und stellt den erschöpften Flüchtling in ganz ungesuchter Stellung dar in seiner bis auf das Äußerste angespannten Energie, halb verzweifelnd an der Möglichkeit, das Freiheitsgefühl der Bauern zu wecken.

Abb. 51. C. Larsson: Die kleine Susanne. (1885.) Göteborg, Museum.

Auch Carl Larsson ist Virtuose und Improvisator, aber seine Mittel sind völlig andere wie bei Zorn. Er ist Linienkünstler, während Zorn Farbenkünstler ist, er ist Stilist, während Zorn stets die Wirklichkeit beim Schopfe packt, er ist Phantast, während Zorn nüchterner Beobachter ist. Unermüdliche Arbeitsfreudigkeit und Lust am Experimentieren besitzen beide. Larssons realistische Periode fällt in die achtziger Jahre, als er sich zum Maler heranbildete. Er war damals ultramodern und seine Gemälde zeigten ein eigentümliches Gemisch von Realismus und Bizarrerie und waren sowohl vom Rokoko als von der japanischen Kunst beeinflußt, aber alles verschmolz in seinem eigenen starken Temperament, seiner persönlichen Phantasie und seiner stets persönlichen Darstellungsweise. Den Übergang zur dekorativen Stilkunst, in welcher er jetzt aufgeht, kann man Schritt für Schritt an seinen Staffeleibildern und Zeichnungen wie auch an seinen dekorativen und mehr oder minder monumental gehaltenen Arbeiten verfolgen. Es läßt sich nicht leugnen, daß mehr als eins seiner großen Wandgemälde wie eine vergrößerte Illustration wirkt, er wendet hier denselben Stil an wie bei seinen Aquarellen und kolorierten Zeichnungen, die Farbenskala ist vereinfacht und nicht zusammengesetzt, die Farbe ist in ebenen Flächen aufgelegt, die Zeichnung gilt ihm als die Hauptsache und die Linien sind groß und fließend, zuweilen direkt arabeskenartig geschwungen. In seinen Fresken mit historischen Motiven — z. B. die sechs Fresken im Treppenhaus des Nationalmuseums, seine größte Arbeit — entwickelt sich seine Phantasie mit viel Freiheit. Die Hauptsache ist die große Linienführung und der konsequent durchgeführte koloristische Stil, dessen Streben nicht dahin geht, einen Wirklichkeitseindruck hervorzurufen, sondern ausschließlich eine dekorative Harmonie. Es ist hier eine äußerst schwierige Aufgabe in höchst persönlicher Weise gelöst. Daß seine Phantasie bei den Improvisationen, welche er für das Foyer der Oper malte, leichter und froher ist, liegt in der Natur des Motives. Die Waffenübungen der Schuljugend stellt er auf einer Freske in einer Stockholmer Schule dar und auf einem Gemälde, welches sich in Gothenburg befindet, schildert

er uns Volksschulkinder, welche sich anschicken, ihre Schule zu einem Fest mit Blumen und Laubgewinden zu schmücken. Am unmittelbarsten wirkt Larsson da, wo er uns seine Familie schildert, mag das nun in großen Ölgemälden geschehen („Die Meinen") oder in kleinen Aquarellbildchen oder in Federzeichnungen. Sein warmes Heimatsgefühl tritt in diesen Bildern ebenso frisch und ungesucht hervor wie sein jugendfrischer Humor, und seine Sicherheit in der Zeichnung gibt sich in diesen Bildern aus dem häuslichen Leben und der Kinderwelt glänzend zu erkennen. Das erste Gemälde in dieser Art war „Die kleine Susanne", welches er 1885 in Öl malte. Als Porträtmaler hat Larsson sowohl kernige Zeichnungen wie auch liebenswürdige und geistreiche Gemälde geschaffen und in vielen Porträts seiner Gefährten offenbart sich sein Talent als witziger Karikaturenzeichner. In seiner Unermüdlichkeit und Lebensfreudigkeit ist er der Typus für den Stockholmer mit seinem unverwüstlichen Lebensmut, es fehlt ihm auch nicht die Neigung zum Pomphaften, Effektvollen, welche ebenfalls ein schwedischer Nationalcharakterzug sein soll.

Auf dem Gebiet der monumentalen Malerei hat nächst Larsson und Kronberg Georg Pauli das Bedeutendste geleistet. Von ihm stammen Fresken im Gothenburger Museum, in einer Gothenburger Grabkapelle und in der Realschule des Südens in Stockholm („Mittsommer", weißgekleidete Mädchen schmücken den Maibaum), er steuerte Gemälde zum Opernhause bei, und in „Erotik" stellt er einen modernen Liebesgarten im Kostüm aus der Mitte des 19. Jahrhunderts dar. Zu seinen Staffeleibildern mit schwedischem Motiv gehört „Mittsommernacht", eine Landschaft voll lyrischer Stimmung über einem Fluß, in welchem sich die waldigen Uferspiegeln.

Abb. 52. C. Larsson: Selbstbildnis. (1900.) Göteborg, Museum.

Einen absoluten Gegensatz zu Zorn und Larsson bildet Richard Bergh (geboren 1858). Bei ihm tritt überall die Reflexion in den Vordergrund. Er improvisiert weniger als die anderen, er tastet sich langsam und vorsichtig vorwärts, dabei folgt er den Strömungen der Zeit mit wacher Intelligenz und verstehendem Gefühl. Zu seinen besten Werken gehören seine intimen Porträts, beispielsweise

„Meine Frau" (1886). Zum Hintergrund dieses Gemäldes ist das Wohnzimmer der Familie gewählt, welches einen malerisch empfundenen Rahmen zu dem Bilde der gedankenvollen jungen Frau abgiebt. Außerordentlich scharf beobachtet ist das Selbstporträt in den Uffizien (1898), vortrefflich ist auch die monumental gehaltene Gruppe vom Vorstand des Künstlerbundes dargestellt (1903). Eine ganz isolierte Stellung nimmt das Porträt der Malerin Eva Bonnier ein (1889). Hier finden wir statt der Ruhe, welche Berghs Bilder in der Regel auszeichnet, Leidenschaft, peinigende Unruhe. Die ganze Malweise ist nervös und hitzig. Das Kolorit, mit schwarz und gelb als Hauptfarben und einem kalten grünen Licht, das in allen Tönen spielt, gibt eine eigentümlich tiefe und klangvolle Harmonie, welche stark den Charakter betont, den der Künstler herausbringen wollte. Die Phantasiemalerei

Abb. 53. R. Bergh: Die Alten am Strande. (1903.)
Kopenhagen, Kunstmuseum.

ist nie so recht Berghs Feld gewesen. Stark empfundene und vertiefte Naturstimmungen hat er unter anderem in seinem „Nordischen Sommerabend" (1900) gegeben, mit dem jungen Paar, welches vom Balkon aus über das ruhige Wasser mit den schattigen Ufern hinblickt, und in „Die Alten am Strande" (1903), die in stumme Betrachtung der Sonne versunken sind, welche in den schwer und träge heranrollenden Wogen des Meeres versinkt.

Der originellste in dieser Gruppe schwedischer Maler ist Bruno Liljefors (1860 geboren), in seiner Naturanschauung und Naturwiedergabe Schöpfer wie irgend einer der anderen. Er ist Jäger und Naturmensch, lebt auf dem Lande, fern vom Stadtleben und ist mit der Natur zu allen Jahreszeiten und zu allen Tagesstunden vertraut, dabei kennt er die Vierfüßler und die Vögel besser wie sonst jemand. Er vereint in einzig dastehender Weise wissenschaftliche Fachkenntnis mit lebendigem Charakterisierungsvermögen. Er ist von den japanischen Tierzeichnern und den französischen Freilichtmalern beeinflußt worden, aber er ist

dabei doch hartnäckig seinen eigenen Weg gegangen, ständig bemüht, seinen Motivkreis zu erweitern. Während der ersten Periode seines Schaffens wählte er sich das Tierleben aus Wald und Flur zum Gegenstand seiner Bilder: Hasen, Hunde und Füchse im Kampf, Katzen, welche auf Vögel Jagd machen, und Füchse, die Enten belauern. Seine Farbenskala war hell, die Pinselführung elegant, und bei der Ausführung ließ er eine genaue Berücksichtigung des Details walten. Darnach wurde die Waldeinsamkeit sein Gebiet, wo der Jäger hinter dem Baum auf Anstand steht, wo der Auerhahn in der lauen Sommernacht balzt und der Uhu

Abb. 54. R. Bergh: Bildnis von Eva Bonnier. (1889.)
Stockholm, Nationalmuseum.

auf dem Felsen sitzt und mit gelben, stechenden Augen nach Beute ausspäht. Dann erweitert sich der Ausblick über den Wald, wir erblicken jetzt Seen mit dem Himmelszelt darüber, in grauer Frühlingsnacht, ehe noch die Erde aus dem Winterschlaf erwacht ist, kommen die Zugvögel aus dem Süden zurück, wilde Schwäne segeln zwischen rosigem Gewölk dahin und Wildgänse lassen sich am Strande nieder. Und nun führt des Malers Weg bis ans Meer hinaus, zum unbegrenzten Horizont, die Morgensonne leuchtet über Klippen und Schären, Möven flattern, Eidergänse kreisen unruhig über der Brandung und Meeradler schwingen sich mit wuchtigen Flügelschlägen empor. In diesen Werken aus Liljefors späterer Periode herrscht

eine fast rücksichtslose Derbheit sowohl im Hinblick auf das Motiv wie auf die Malweise, welche für den, der die Natur und die Vögel nicht so genau kennt wie der Maler selbst, unverständlich wirken kann, und welche in ganz vereinzelten Fällen einen Zweifel aufkommen lassen kann, ob es ihm wirklich gelungen sei, den überzeugenden Ausdruck für das Phänomen zu finden. Aber es liegt etwas unvergleichlich Originelles in Liljefors' Naturschilderungen, er findet für die Poesie in Wald und Flur einen persönlichen und eigenartigen Ausdruck, und die Größe und Mystik des Meeres hat er zu schildern verstanden wie kein anderer vor ihm.

Chr. Eriksson. Eug. Jansson. N. Kreuger. K. Nordström. R. Thegerström. R. Bergh.

Abb. 55. R. Bergh: Der Vorstand des Künstlerbundes. (1903.)
Stockholm, Nationalmuseum.

Bei Liljefors wird die Einsamkeit der Natur durch das Tierleben unterbrochen, welches ungezähmt und ungebunden herrschen darf, die durch nichts gestörte Einsamkeit einer rauhen und kargen Natur hat ihren Darsteller in Karl Nordström (geboren 1855). Er war von den französischen Impressionisten und von Gaugin beeinflußt und wurde in Schweden revolutionär mit seinen frischen Schneelandschaften aus den achtziger Jahren und später in seiner herben dekorativen Ausdrucksweise. Die Neigung, das Schroffe und Rauhe in der schwedischen Natur hervorzuheben, bringt er aus seiner Heimat an der Westküste mit und sein zusammen-

fassender Stil hat sich unter dem Einfluß der Natur um Warberg herum entwickelt. Die westschwedische Küstenlandschaft mit ihren einfachen Linien und offenen Weiten, mit ihren starken Konturen der Berge, ihren steinigen Hügeln, ihren farbentiefen Stimmungen über Ufer und Meer und ihrer träumerischen Ruhe hinterließ

Abb. 56. B. Liljefors: Der Jäger. (1889.) Sammlung des Prinzen Karl.

Spuren bei der Wiedergabe der schwedischen Natur. Nordström hebt den strengen Ernst der Küstenlandschaft mit aller Leidenschaft und zuweilen mit etwas gewaltsamem Pathos hervor. Er malt die Klippen in der Stimmung uralter Zeiten, das Meer im Sturm, die Schneelandschaft in feierlicher Stille, und bei der Farbengebung kommt es ihm mehr auf den starken Ton als auf die feine Empfindung

Abb. 57. B. Liljefors: Fuchsfamilie. (1886.) Stockholm, Nationalmuseum.

Abb. 58. B. Liljefors: Rastende Wildgänse. (1898.) Kopenhagen, Kunstmuseum.

Abb. 59. K. Nordström: Aussicht von Warberg. Kohlezeichnung.

an. Selbst wenn er einen weichen, lyrischen Zug zum Vorschein kommen läßt, behält die Natur, so wie er sie sieht, doch einen Zug von Unzugänglichkeit. Seine Kunst ist nicht unmittelbare Naturbeschreibung, und trachtet nicht darnach, die Stimmung des Augenblicks schlagend wiederzugeben, es ist Erinnerungskunst, Erinnerung an Stimmungen, die sich zu Farbendichtungen gesammelt haben. Seinen vollklingendsten Ausdruck gibt er in seinen groß angelegten Kohlezeichnungen, welche zuweilen leicht koloriert sind.

In Verbindung mit Nordström wird nicht selten Nils Kreuger (geboren 1858) genannt, der jedoch ein zugänglicheres und helleres Temperament besitzt. Freilichtstudien mit Pferden und Kühen, Strandbilder mit weitem Horizont und Dämmerstimmungen aus den Straßen, das waren schon in den achtziger Jahren die Motive, welche er bevorzugte. Kreugers Spezialität sind kleine kolorierte Tuschezeichnungen, bei welchen er eine wunderliche Strich- und Punktmanier anwendet, die den Bildchen eine ähnliche Wirkung wie Holzmosaik gibt und sich am besten da ausnimmt, wo sie in ein Möbel, z. B. in einen Schrank eingelassen sind. Seine Stimmungsbilder von Warberg oder aus der Ebene von Öland heben den Lokalcharakter stark hervor, geben schöne Harmonien von rhythmischen Linien und klaren, frischen Farben und in der Regel erwecken sie auch den Eindruck wohltuender Ruhe. Daß

sich sowohl seine Motive als auch seine Technik auch für monumental dekorative Zwecke verwenden lassen, hat Kreuger bei den Wandgemälden bewiesen, welche er für die Oestermalmer Volksschule in Stockholm gemalt hat, es sind dieses zwei, im großen Stil gehaltene, Stimmungsbilder aus Oland mit weidenden Pferden und Kühen und mit von der Abendsonne beleuchtetem Meeresstrand.

Prinz Eugen (geboren 1865) schildert mit zartem Gefühl das Lyrische und Idyllische in der schwedischen Natur. Er wählt mit Vorliebe seine Motive aus der Gegend von Stockholm, Äcker und Wiesen, Laubwald mit weichen Konturen, waldbewachsenen Inseln im Sunde, in dessen Fluten sich der klare Himmel des Sommerabends spiegelt. Der Charakter dieser Natur und ihre Stimmungen sind in einer durchaus ungesuchten und voll persönlichen Weise in dekorativ vereinfachtem und gesammelten Stil gehalten: „Die Sommernacht" mit ihrer zauberhaften Stimmung über der schlafenden Natur, das Wandgemälde „Die helle Nacht", wo das Abendrot in das Morgenrot übergeht, „Das stille Wasser", mit seiner durchgeführten Stimmung, den vom Sonnenuntergang rosig gefärbten Wolken, dem glühenden Horizont, dem saftigen Grün der Landschaft, dem kleinen See, der glasklar und leidenschaftslos den Sonnenuntergang widerspiegelt, der Rastlosigkeit der ziehenden Wolken und dem Dunkel der Nacht. Eine dekorative Harmonie von starken, hellen, klaren Farben, welche effektvoll zusammengestellt sind,

Abb. 60. K. Nordström: Von Schwedens Westküste. Kohlezeichnung.

zeichnet die sommerlichen Stimmungsbilder aus des Künstlers früherer Periode aus: „Das alte Schloß" (1893), „Das Gewölk" (1896). Die drei Wandgemälde im königlichen Foyer des Opernhauses zeigen eine fein empfundene Frühlingsstimmung aus dem träumerischen Haga und von den Ufern Brunswikens. Prinz Eugens Kunst zeichnet sich durch ruhige Betrachtung, tief und persönlich empfundenes Naturgefühl und Harmonie zwischen Inhalt und Form aus.

Abb. 61. N. Kreuger: Pferde am Strande. Kolorierte Zeichnung. (1901.)

Die äußerste Linke in der dekorativ vereinfachten Stimmungsmalerei nimmt Eugen Jansson ein (geboren 1862). Es eröffnete sich ihm ein für seine Begabung besonders günstiges Feld, als er begann, Ansichten von Stockholm vom südlichen Mälarstrande aus zu malen, wie die Stadt auf den Wellen schwimmt, vom rosigen Schimmer des Abendrots übergossen oder im Sommernachtslicht und in der Winterdämmerung daliegend. Diese Visionen von Stockholm nahmen mit der Zeit immer tiefblauere Töne an und waren immer summarischer gehalten, sie sind so gehalten, als ob man aus einem erleuchteten Zimmer in die Dämmerung hinausblickt. Auch die Straßenbilder mit Nachtstimmung oder Dämmerungsstimmung, welche Jansson malt, sind in erster Linie Farbenphantasien, oft sind sie brutal bis zur Karikatur, mehr oberflächlich dekorativ als vertieft, zuweilen ist jedoch die Poesie der Einsamkeit

Abb. 62. Prinz Eugen: Sommernacht. (1895.) Stockholm, Nationalmuseum.

Abb. 63. Prinz Eugen: Das stille Wasser. (1902.) Stockholm, Nationalmuseum.

vortrefflich herausgebracht, dieses geheimnisvoll Lockende hinter den dunklen Fenstern oder den alten Planken. Keines Menschen Fuß stampft das Pflaster dieser Straßen; zuweilen kann dieser Eindruck durch die in Strömen fließende blaue Farbe gestört werden; fast möchte man glauben, daß sie von einer Färberei ausgeflossen sei, drohend, die ganze Märchenstimmung zu ertränken. Es spricht eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Farbenschönheit und Farbenpracht aus diesen Phantasien über das Stockholm der Dämmerung, der Nacht und der Einsamkeit.

Die Malerei hat sich jetzt den nordischen Winter erobert, sowohl seine finsteren als auch seine heiteren Stimmungen. Edvard Rosenberg (geboren 1858) hebt in seinem Gemälde „Märzabend" mit Kraft und Sicherheit in der malerischen Auffassung die Härte und Trübseligkeit des Winters hervor. Der Himmel ist klar und hell, aber es fehlt ihm jede Wärme, es geht keine Farbenfreudigkeit von ihm aus, die sich dem schwarzen Walde mitteilen könnte, kaum daß er den steinhart gefrorenen Schnee im Walde rosig anzuhauchen vermag. Da, wo der Schnee geschmolzen ist, guckt die schwarze Erde hervor, und die Birken strecken ihre schwarzen, struppigen Äste gen Himmel. Den heiteren, farbenprächtigen Winter mit sonnigen Schneefeldern und bläulichen Schatten oder durchsonntem Wald, wohin noch kein Wanderer seinen Fuß setzte und wo Tannen im weißen Feierkleide stehen, malt

Anselm Schultzberg (geboren 1862), während es Gustaf Fjaestads (geboren 1868) Spezialität bisher ist, frischgefallenen, weichen Schnee zu malen, leicht und weiß, mit Vorliebe in Dämmer- oder Abendstimmung gesehen; dabei wendet er eine eigenartige Technik an, die sowohl im Anbringen des Motivs auf der Leinwand als in der Malweise etwas Japanisches an sich hat. Seine Technik gibt dem Gemälde den Charakter von Flossagewebe. In den Mustern seiner Gewebe hat er neue und originelle Ideen entwickelt. An Flossa gemahnen auch Hermann Norrmanns (geboren 1864) in glühenden Farben gehaltene Abendbilder, welche in einer eigentümlich groben Technik, aber mit viel Sinn für Stimmung gemalt sind.

Zwischen den Repräsentanten der Landschaftsmalerei sind noch verschiedene ältere und jüngere Künstler zu nennen: Olof Hermelin (geboren 1827), dessen lebendigste Studien aus den achtziger Jahren stammen, Reinhold Norstedt (geboren 1843), dessen Stimmungsbilder den Einfluß der französischen intimen Landschaft verraten, Viktor Forsell (geboren 1846), elegant und frisch in seinen gediegenen Naturschilderungen, Olof Arborelius (geboren 1842), welcher Winterlandschaften

Abb. 64. Eugene Jansson: Stimmungsbild aus Stockholm, Herbstabend. (1898.) Stockholm, Nationalmuseum.

Abb. 65. E. Rosenberg: Märzabend. (1901.) Stockholm, Nationalmuseum.

aus Dalekarlien malt, zuweilen mit bunter Staffage (Wirtshäuser, Kirchhügel bei Mora, Hochzeitszug) und Sommerlandschaften, auf denen saftiges Grün sich in stillen Waldseen spiegelt. Per Ekström malte nach seiner Rückkehr aus Frankreich die Ebene von Öland in kalter grauer Winterstimmung, auch studierte er den Effekt der Wintersonne durch nebelige Luft hindurch gesehen („Sonne und Schnee").

Es würde zu weit führen, wollten wir bei all den Landschaftsmalern verweilen, welche unserer neuesten Kunst angehören. Zu ihnen gehört Otto Hesselbom

Abb. 66. G. A. Fjæstad: Eis- und Schneewehen. (1902.)

(geboren 1848), dessen panoramaartigen Wald- und Gebirgslandschaften in einem wirkungsvollen dekorativen Stil gehalten sind, ferner Gottfrid Kallstenius (geboren 1861) der mit Vorliebe Stimmungsbilder aus Småland malt, Alfred Bergström (geboren 1869), ein Kolorist von feiner Empfindung, Edvard Westman (geboren 1865), welcher Stimmungen aus Frankreich, Åland und dem Stockholmer Skärgård aufmerksam studiert hat, Wilhelm Behm (geboren 1859), ein ehrlicher und zuverlässiger Naturschilderer. Wilhelm Smith (geboren 1867) hat frische Winterbilder gemalt, auf denen sich rote Scheunen vom weißen Schnee abheben, Erik Hedberg (geboren 1868) malt Gebirgslandschaften mit kräftigem Lokalton, Karl Johansson (geboren 1863) malt die Natur Norrlands, während Axel Sjöberg (geboren 1866)

den Meeresstrand mit seinem Vogelleben als Motiv sich wählte. Gustaf Ankarcrona (geboren 1869) hat den bitterkalten nordischen Winter geschildert, sonnenbeglänzter Schnee unter grünlich gelbem Himmel. Es liegen ihm auch sommerliche Motive, Wiesen und Felder, Frühjahrsbestellung und Ernte usw., seine Art, die schwedische Natur zu stilisieren ist charaktervoll im Anschlage, wenn auch ein wenig programm-

Abb. 67. E. Stenberg: Interieur aus Dalekarlien. (1899.)

mäßig. Gunnar Hallström (geboren 1875) versteht es in seinen Gemälden nicht ganz, die Mittel zu beherrschen, aber seine Zeichnungen, beispielsweise zu Runebergs „Elenjägern", sind in großer und vornehmer Weise stilisiert.

Das schwedische Volk in seiner eigenen Natur und in seiner täglichen Umgebung wird selten gemalt, immer wieder macht man die Erfahrung, daß unsere Ausstellungen Porträts und Landschaften in Menge bringen, während alles, was dem Gebiet des Genregemäldes angehört, dünn gesät ist. Eine Zeitlang sah es

Abb. 68. K. Wilhelmson: Auf dem Weg zur Kirche. (1899.) Stockholm, Nationalmuseum.

so aus, als ob die Schilderungen aus dem Bauernleben aufgehört hätten, als das Düsseldorfgenre aus der Mode gekommen war. Die ethnographisch zuverlässigen, aber trocken und temperamentlos ausgeführten Bilder aus Schonen von Jakob Kulle (1838—1898) waren fast die einzigsten Lebenszeichen auf diesem Gebiet. Axel Borg malte nach seiner Rückkehr aus Paris Bilder aus Nerike, Bauernstuben, Markt-

Abb. 69. Albert Engström: Bauern aus Norrland. Zeichnung. (1903.)

szenen und kleinstädtisches Straßenleben. Johan Tirén lenkte in den achtziger Jahren durch seine Bilder aus Lappland die Aufmerksamkeit auf sich. Axel Jungstedt malte Fischer und Arbeiter in Steinbrüchen. Von Ivar Nyberg haben wir solide Wirklichkeitsstudien, ebenso von G. Wallén, der auch als Bildhauer tätig war. Oskar Björck übertraf die meisten seiner Kollegen in der festen, gediegenen Wiedergabe seiner Modelle und des Milieus („Der Notschuß ertönt"), und in geschickt gelösten Beleuchtungsproblemen („Römische Schmiede"). Alf Wallander malte, mit Vorliebe in Pastell, alte Bettler, Holzschläger im Walde und anderes in breiter, robuster Technik. August Hagborg malte Motive aus Dalekarlien. Der erste Maler, welcher sich in der historischen Gegend bei Siljan niederließ, war Emmerik Stenberg (geboren · 1873). So oft auch schon die bunten Volkstrachten dieser Gegend von den Malern wiedergegeben worden waren, so erhielten sie doch durch die Art und Weise, wie er sie anwandte, einen neuen malerischen Wert. Er setzte die stärksten Farben hart nebeneinander, namentlich rot und gelb; wenn dann die Sonne darauf schien, so gab das einen Farbeneffekt, der empfindliche Augen verletzte, der jedoch den dalekarlischen Charakter ebenso scharf ausgeprägt wiedergab wie der Norweger Gerhard Munthe in seinen Märchenkompositionen die Farben der ostnorwegischen Bauernkunst neu erstehen läßt.

Die Bohusläner haben ihren Maler in Karl Wilhelmson (geboren 1866) erhalten. Er schildert fast ausschließlich Typen aus seiner Heimat mit persönlicher und tief eindringender Charakteristik, wenn auch mit etwas rauher Technik. Seine Bauernmädchen erwecken den Eindruck von Zuverlässigkeit und Gutherzigkeit, aber sie sind herzlich derbe, sie haben harte Gesichtszüge und mächtige Fäuste, keine Spur von Plastik in der Haltung und in den Linien und ebensowenig Koketterie und instinktiven Geschmack in ihrer Kleidung. Wie sie da still zur Kirche schreiten in ihren schwarzen Kopftüchern und ihren Umschlagtüchern mit den farbigen Rändern, heben sich ihre groben Silhouetten von den im Sonnenschein leuchtenden roten und gelben Häuschen des Fischerdorfes ab; Himmel und Wiesen, vom Gold der Abendsonne überflutet, bilden auch den Hintergrund auf dem Bilde, wo der Bauer nach Schluß der Arbeit ein paar andächtig lauschenden Frauen auf der Geige vorspielt.

Von den gemalten Volkstypen ist der Abstand zu den gezeichneten nicht groß. Unser größter humoristischer Zeichner Albert Engström (geboren 1869) hat neue Typen in unsere Kunst eingeführt, er hat eine Galerie von volkspsychologischem Wert geschaffen, welche fast alle Gesellschaftsklassen des modernen Schwedens umfaßt. Seine Art zu zeichnen paßt sich dem Gegenstand geschmeidig an, er zeigt Charakter, Intelligenz und hohe Geschicklichkeit, zuweilen auch eine gewaltsame groteske Phantasie. Engström hat in die Zeichnung einen breiten, summarischen Stil eingeführt. Einige jüngere Zeichner wie A. Forsberg, Erik Hedberg,

ALBERT ENGSTRÖM

Abb. 70. Albert Engström: Die Pastorsfrau besucht die Krugwirtin Maja Lisa. Zeichnung.

K. Stangenberg, H. Nyman, O. Anderson und andere haben sowohl Talent wie Originalität bewiesen. Ernst Küsels Schafe und Ziegen und Ernst Norlinds originell charakterisierte Krähen gehören zu dem Beachtenswertesten, was die Tiermalerei in den letzten Jahren geboten hat.

Abb. 71. O. Björck: Bildnis von Prinz Eugen (1895.) Stockholm, Nationalmuseum.

Auf dem Gebiete des Porträts sind außer den bereits genannten noch mehrere tüchtige Kräfte anzuführen. Oskar Björck (geboren 1860) zeigt in seinen Porträts eine schlichte Charakteristik, oft auch ein fein empfundenes Studium der Beleuchtungs-

effekte, sei es nun Sonnenschein im Zimmer oder — wie z. B. in dem Porträt von Prinz Eugen — die Brechung zwischen dem Lampenschein und dem kalten Licht, das durch ein Fenster im Hintergrund hereinfällt. Fein empfundene Porträts malt auch Robert Thegerström (geboren 1857), von dem wir auch stimmungsvolle Landschaften besitzen. Hanna Pauli (geboren 1864) malt lebendig und intelligent (Ellen Keys Porträt, sowie das Porträt von Heidenstam im Pilgrimsgewand und andere, auch Genrebilder und Landschaften). A. Acke (geboren 1859), welche auf dem Gebiet der dekorativen Phantasiemalerei schwer zu deutende Werke geschaffen hat, hat in einem weich gestimmten Porträt von Zacharias Topelius ein Seelengemälde unter mindest möglichem Hervorheben des Körperlichen geschaffen. Hildegard Thorell (geboren 1850) hat farbenkräftige Porträts gemalt. Anders Trulson (geboren 1864) trachtet nach tiefen Farben- und Lichtwirkungen Lenbachscher Art. Die Gebrüder Bernhard und Emil Österman (geboren 1870) haben mit ihren photographisch aufgefaßten Porträts Erfolg gehabt.

Abb. 72. Alexander Carlsson: Vase mit tanzenden Bacchanten. Bronze. (1878.) Stockholm, Nationalmuseum und Göteborg, Museum.

Es hat unseren Ausstellungen der letzten Jahre aber auch nicht gänzlich an Beiträgen von schwedischen Künstlern gefehlt, welche sich auf Studienreisen befanden. Der bereits genannte Wilhelm Smith hat italienische Lazzarone und Bauern gemalt, Pelle Swedlund (geboren 1865) Kanalpartien aus Brügge, Olle Hjortzberg (geboren 1872) hat aus Italien Gemälde nach Hause geschickt, welche ein Streben nach großem Stil und großer Farbengebung verraten, vorläufig sind ihm jedoch

Illustrationen mit morgenländischen Motiven am besten geglückt. Die Zahl der schwedischen Künstler, welche jetzt im Ausland leben, ist gering, die meisten ziehen es vor, ungestört in Stockholm oder auf dem Lande zu malen. Es bleibt abzuwarten, ob das Fehlen anspornenden Wettbewerbes und der Fühlung mit der

Abb. 73. J. Börjeson: Statue Karls X. Gustav in Malmö. (1894.)

Kunst, die sich in anderen Ländern entwickelt, nicht eine Stagnation und Erschlaffung herbeiführen wird.

Die Ätzung ist in letzter Zeit eifrig gepflegt worden. Es sind da außer Rosen und Zorn zu nennen: A. T. Gellerstedt (geboren 1836, Architekt und Aquarellist) dessen Stärke kleine, gefühlvolle Landschaften sind, der in London ansässige Axel Hermann Hägg (geboren 1835), welcher auf imposanten Prachtbildern

Abb. 74. P. Hasselberg: Die Wasserlilie. Nach Hasselbergs Tode von Chr. Eriksson in Marmor gemeißelt. (1896.) Gothenburg, Museum.

mittelalterliche Architektur, Ansichten von Städten, Kathedralen usw. schildert, ferner Axel Tallberg, der ebenfalls in London ausgebildet ist, dann der in Paris lebende Karl Söderlund, der Architekt F. Boberg, der teils Architekturmotive, teils Stimmungsbilder aus Stockholm, Schneewetter und dergleichen radierte, Karl Flodman (Landschaften), Carl Larsson, Thegerström, Norstedt und mehrere andere.

Als Schwedens letzter Kupferstecher erwarb sich Ludwig Ruben (1818—1875) mit einigen vortrefflichen Blättern nach alten Meistern einen Namen.

* * *

In der Bildhauerei vollzog sich in aller Stille der Übergang zum modernen Stil und verschärftem Naturstudium. Molins Nachfolger als „Hof- und Statuenbildhauer", Frithjof Kjellberg (1836—1885), kann als der letzte Klassizist in unserer Bildhauerei bezeichnet werden. Reinheit in den Formen und in den Linien zeichnen seine besten Werke aus, z. B. „Spielende Faune" und ein paar Reliefs, und seine antiken Kompositionen gelingen ihm besser als seine Versuche, moderne Motive monumental zu behandeln (der Fries mit den Arbeitermotiven am Gebäude der Eisenindustrie). Sein Linné-Denkmal ist stattlich, läßt jedoch kalt.

Nordisch mythologische Motive locken ein paar jüngere Künstler: da ist J. E. Ericsson (1836—1871) mit seiner „Iduna-Vase" mit vielen Figuren in Relief, und Alexander Carlsson (1846—1878), welcher in seinem Fries „Die Verbrennung von Balders Leichnam" mehr originelle und große Auffassung offenbart als irgend einer seiner Vorgänger auf diesem Gebiet. In seiner Vase, wo die tanzenden Bacchantinnen um den Fuß kreisen mit dem zierlich hüpfenden Satyr darüber, hat er ein heiteres, graziöses und harmonisches kleines Kunstwerk geschaffen.

Als Romantiker machte John Börjeson (geboren 1836) während seiner ersten Periode von sich reden, als er „Die Kegelspieler" modellierte, sowie „Die Meer-

jungfrauen" und den „Gefangenen Viking". Mit seiner kraftvollen, französischen Einfluß verratenden Skizze zum Sture-Denkmal ging er zur monumentalen Skulptur über. Aus seinem Atelier sind später eine Reihe von Statuen hervorgegangen

Abb. 75. Chr. Eriksson: Auf den Zehen tanzen. (1903.) Holzstatuette.

(Geijer, Oxenstierna, Scheele), die mit Geschmeidigkeit, Kühnheit und Schärfe in der historischen Charakteristik ausgeführt sind; den ersten Platz unter ihnen nimmt zweifelsohne die Statue Karl X. Gustaf in Malmö ein.

Derselben Richtung wie Börjeson gehört Theodor Lundberg (geboren 1852) an, von dem die Gruppe „Die Pflegebrüder" stammt, die kernige Olavus Petri-

Statue vor der Storkyrka, die Gruppe „Die Welle und der Strand" und mehrere andere. Edvard Brambeck (geboren 1843) hat in „Psyche" und „Sorge" und Gusten Lindberg (geboren 1852) in „Der Nebel" und „Die Welle" gefühlvolles Naturstudium und schöne Formbehandlung bewiesen. In „Die Versuchung Christi" hat Brambeck sich auf das Gebiet der monumentalen Skulptur begeben.

Von den in Paris lebenden schwedischen Künstlern war Ingel Fallstedt (1848—1899) ein geistreicher Porträtbildhauer, und seine persönlichste Leistung gab er da, wo er die momentane Bewegung und den momentanen Ausdruck bei seinen Modellen festhielt. Er war vortrefflicher Physiognomist wie Zorn und Kröyer, und seine Formbehandlung war delikat und lebhaft.

Der Meister unter den in Paris ausgebildeten Bildhauern war Per Hasselberg (1850—1894). In seinem Gefühl für die Schönheit des menschlichen Körpers und in seinem eingehenden und beseelten Formenstudium hatte er unter den französischen Bildhauern seinesgleichen, unter den schwedischen sicher nicht. In

Abb. 76. Chr. Eriksson: Türgriff mit Hund. Bronze. (1901.)

Abb. 77. A. Jerndahl: Es geht gen Abend. (1902.) Sandstein. Volksschule auf Östermalm in Stockholm.

seinen weiblichen Statuen verschmilzt das sinnliche mit dem seelischen, der poetische Gedanke mit der intelligenten, realistischen Ausführung zu einem unzertrennlichen Ganzen, z. B. in „Schneeglöckchen" — es ist dies das junge Mädchen, welches zum Bewußtsein erwacht, daß der Frühling des Lebens gekommen ist. In „Die Kröte" (die Franzosen nennen das im Backfischalter stehende Mädchen »la grenouille«) hat das Unbewußte, das rein animale Wohlbefinden einen etwas grotesken, aber unwiderstehlich frischen Ausdruck erhalten. „Die Wasserlilie" schließlich ist das Weib in voller Blüte am Höhepunkt des Lebens. Ein ungesuchtes und hübsches Symbol für das ewig sich erneuernde Leben ist die Gruppe „Großvater", der alte Mann, welcher mit dem kleinen Knaben auf seinen Knieen eingeschlafen ist.

Wie Hasselberg, so ging auch Kristian Eriksson (geboren 1858) vom Handwerk zur Kunst über. Er ist ein ganz neuer Typus in der schwedischen Kunst, es gibt für ihn keinen Unterschied zwischen der Kunst, welche um der Schönheit willen da ist, und der Kunst, die praktischen Zwecken dient. Die eine sowohl wie die andere erfordert Phantasie, Schaffenskraft, Stilsinn, Fähigkeit, das geeignete Material zu wählen, und Verständnis für die verschiedenartigen Ansprüche des verschiedenartigen Materials. Mit derselben Liebe und demselben Geschmack, mit welchem er Türbeschläge, Handgriffe und Schreibtischgarnituren herstellt, und Arbeiten in Silber und Gußeisen ausführt, meißelt er Porträts und monumentale Gruppen in Marmor (das Linné-Relief), modelliert Vasen mit Figuren („Der Liebreiz") oder kleine Statuetten wie „Der Schmied" oder schneidet Figuren aus Holz wie die im Rhythmus der Linien, in der Behandlung der Form entzückende Statuette „Auf den Zehen tanzen".

In den schwedischen Volkstypen, welche er in die Kunst eingeführt hat, hat er etwas durchaus Neues gegeben: da ist der stark individualisierte Lappenbursche in sitzender Stellung, aus Eiche geschnitzt, ferner die Schonenschen Typen, welche aus den dreizehn Medaillons an der Fassade der Schonenschen Privatbank hervor-

schauen, stark individuell charakterisierte Figuren, mit unerschrockenem Realismus behandelt, die Männer in Schlapphüten und in Zylindern, die Frauen in steif gestärkten Kragen. Ein heller Blick für die plastischen Möglichkeiten des modernen Lebens haben solche Entwürfe zutage gefördert wie das Mädchen, welches auf einem kleinen Schlitten einen steilen Abhang herabsaust und die schlittschuhlaufenden Burschen für die monumentalen Flaggenstangen in Saltsjöbaden modelliert.

Abb. 78. C. Millès: Skizze zum Sture-Denkmal. (1903.)

Einen seiner ganzen Veranlagung nach schwedischen Bildhauer besitzen wir in Aron Jerndahl (geboren 1858). Charakteristisch für sein Temperament und seine Ausdrucksweise ist die Halbfigur: „Es geht gen Abend". Der alte Erdarbeiter mit den klugen Augen und der gewaltigen Faust, die so ruhig und bedächtig das Kinn umschlossen hält, ist ungesucht und kernig charakterisiert. Dieser Typus ist ebenso echt schwedisch wie Konstantin Meuniers ausgemergelte, erschöpfte Fabrikarbeiter in den schwarzen Fabriksdistrikten Belgiens heimisch sind. Jerndahl hat eine andere Auffassung von derartigen Typen als man sie bisher

in der schwedischen Kunst kannte, das zeigen auch seine kleineren Arbeiten, aus denen Witz und Trotz oder handfester und derber Humor sprechen. Schwedische Typen hat auch Herman Neujd (geboren 1872) behandelt, hauptsächlich ist dieser Künstler auf dem Gebiet der Keramik tätig.

Unsere jüngsten Bildhauer verschaffen sich ihre Ausbildung in Paris, dem Hauptzentrum der modernen Bildhauerei. Mehrere von ihnen dokumentieren sich als tüchtige Kräfte: Karl Johan Eldh (geboren 1873), der Frauenstatuen und ausdrucksvolle Charakterstatuetten geschaffen hat, Harald Sörensen-Ringi (geboren 1872), von dem die Statue „Die Nacht" und die Gruppe „Gib uns Brot" herrührt;

Abb. 79. C. Millès: Skizze zum Sture-Denkmal. (1904.)

ferner ist Karl Millès (geboren 1875) zu nennen mit Porträtbüsten, welche im modernen Geiste dargestellt sind, wie die monumentale Büste von Kronberg, die im großen Stil gehalten und dem geistigen Inhalt nach geradezu imponierend ist; außerdem besitzen wir von ihm prächtige Tierstudien, spielende Elefanten, Pferde, Bisons und schließlich das großartige Sture-Denkmal, welches den Heerführer darstellt, wie er in Eisen gepanzert, von seinen Kämpen umringt, in den Kampf zieht. Das Denkmal, welches bei Upsala errichtet werden soll, ist vorläufig nur in einem kleineren Modell ausgeführt.

Zu der Pariser Schule muß auch Ruth Millès (geboren 1873) mit ihren talentvollen Statuetten, wie z. B. „Rotkäppchen", gerechnet werden und Agnes Frumerie (geboren 1869), die sich sowohl in der freien wie auch in der angewandten Kunst betätigt hat (Statuetten und Gruppen, Arbeiten in Keramik, Silber usw.),

endlich auch Märta Améen (geboren 1871) mit ihren Pferdestudien voll lebendiger Bewegung. Die Arbeiten der jungen Pariser-Schweden zeichnen sich durch die Breite in der Anlage, häufig auch durch die Intensität des Studiums und die Geschmeidigkeit der Behandlung aus.

Das Gravieren von Medaillen war in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zum bloßen Handwerk herabgesunken. Einen Aufschwung nahm diese

Abb. 80. Adolf Lindberg: Porträtrelief. (1890.) Bronze. Stockholm, Nationalmuseum.

Kunst unter J. E. Ericsson und P. H. Lundgren. Ein paar Jahrzehnte hindurch hielt Lea Ahlborn einzig und allein die Kunst des Münzen- und Medaillengravierens hoch. Aber erst in Adolf Lindberg (geboren 1839) erhielt diese Kunst einen Meister, welcher die Vornehmheit der Formgebung und der Komposition mit der Eleganz der Ausführung verband. Er repräsentiert in der Hauptsache die moderne französische Schule, seinem Porträt ist realistische Schärfe und persönlicher Charakter eigen. Zur Pariser Schule gehören auch die jüngeren Graveure Erik Lindberg, A. Asplund und Sven Kulle.

* * *

Abb. 81. Erik Lindberg: Plakette für Viktor Rydberg. Bronze. (1900.)
Stockholm, Nationalmuseum.

In der Architektur ist während der letzten Jahrzehnte eine energische und zielbewußte Arbeit geleistet worden, die Bewegung, welche hier stattgefunden hat, ist von solcher Bedeutung, daß wir noch heute, wo wir ihr Resultat vor Augen sehen, erstaunen. Daß die Architektur wieder an den ihr gebührenden Platz als die leitende Kunstart eingesetzt sei, wäre zu viel behauptet. Aber sie ist ebenso typisch für die moderne schwedische Kunst wie die Malerei es ist, die junge Architektur ist ebenso eigenartig und reich an Ideen und Entwickelungsmöglichkeiten.

Scholanders Nachfolger als offizieller Repräsentant der Architektur des Landes wurde Helgo Zettervall (geboren 1831). Seine Hauptbedeutung liegt auf dem Gebiet des Kirchenbaues, namentlich die Kirchen, welche er in Schonen gebaut hat, zeigen einen erheblichen Fortschritt im künstlerischen Wagemut, in der lebhaften Wirkung der Formen und Linien und in der Benutzung der Traditionen der älteren Architektur der Gegend wie in der Anwendung von echtem Material. Er baute auch größere Kirchen in Lund, Norrköping und Gothenburg (die Oskar-Frederiks-Kirche, welche dem Terrain erfinderisch und effektvoll angepaßt ist), desgleichen baute er Schlösser, Herrenhäuser, Schul- und Privathäuser in Stockholm. Ein jüngerer Fachmann J. G. Clason hat sich wie folgt über ihn geäußert: „In all seinen Kirchen- und Profanbauten begegnen wir einem lebendigen und tatenlustigen Geist, der sich gern an neue dekorative sowohl wie konstruktive Experimente wagt ohne Schwanken, mit einer Sicherheit in der Wahl der Mittel und einer Klarheit und Vorurteilsfreiheit in der Auffassung des Zieles, die jeden entzücken muß, der nicht für die Härte und Steifheit der Detailbildung empfänglich ist. Seine Werke haben nicht Scholanders graziöse, vornehme Bewegungen, sie wirken nervig, kraftbewußt und herausfordernd.“ Die Restauration des Domes in Lund führte

Zettervall in einsichtsvoller, relativ rücksichtsvoller Weise aus, aber bei den darauffolgenden Restaurationen der Domkirchen in Linköping und Upsala geht er durchaus eigenmächtig vor, entfernt rücksichtslos jedes Detail, welches sich nicht dem ursprünglichen Stil der Kirche anpaßt, und fügt nach eigenem Ermessen neue Teile hinzu. Als Kirchenerbauer machten sich auch A. Melander (geboren 1845) und E. Langlet (1824—1898) einen Namen, der letztgenannte durch seine „Zentralkirchen", in welchen er eine für den protestantischen Gottesdienst geeignete Bauform zu schaffen versuchte.

Die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts haben sowohl in Stockholm wie auch in den anderen Städten des Landes eine großartige Entwickelung gezeitigt. Leider ist der gute Geschmack durchaus nicht immer vorherrschend gewesen. Während der sechziger Jahre begann man die Städte in der trivialsten Weise umzuordnen, wobei das Schachbrett als Idealtypus für das Straßennetz und die Anlage von freien Plätzen diente. Auch Stockholms neue Stadtteile wurden mit langen Lincalen planiert, mit überlegener Nichtachtung des Terrains und völliger Ignorierung seiner Vorteile wie seiner Anforderungen. Stockholm ist plump und unkünstlerisch behandelt worden, viele von den alten guten Gebäuden sind abgerissen worden und durch Dutzendware ersetzt, und viel von dem Charakter der Stadt ist verloren gegangen.

In den siebziger Jahren hatte Stockholm eine Periode des Bauschwindels. Billig, schnell und schlecht lautete die Lösung. Es wurden Häuser von fünf Stockwerken errichtet, ohne daß ein Architekt etwas damit zu tun hatte. Man begann immer höhere Ansprüche an den äußeren Schmuck des Hauses zu stellen, dadurch entstanden Fassaden, die mit allerhand Plunder überlastet waren, mit Gipsverzierungen, häufig in Marmorimitation, die ohne jeglichen Zusammenhang mit der Konstruktion des Gebäudes angeklebt waren und häufig recht handwerksmäßig ausgeführt waren. Aber während dieser Zeit der Geschmacksverirrung reiften Ideen, welche einen Umschwung herbeiführen sollten. Das Verlangen nach echtem Material machte sich zu Anfang der siebziger Jahre geltend. Der erste Erfolg zeigte sich darin, daß man begann, Säulen aus poliertem Granit an Gipsfassaden anzubringen, der nächste war, daß man in Stockholm anfing, im Rohbau zu bauen. Diese Übergangszeit wird in Stockholm charakterisiert durch das venezianische Bolindersche Haus, ferner die florentinische Lateinschule, beide von Zettervall gebaut, die Königliche Bibliothek, eine verdienstvolle Arbeit von G. Dahl, das Bureau der Eisenindustrie von A. Kumlin, alle diese Gebäude sind in Putz gehalten; andererseits durch die Zentraldruckerei und das Haus der skandinavischen Kreditaktiengesellschaft von Ernst Jakobson. Das letztgenannte Gebäude mit seiner stattlichen Fassade (aus Ziegelsteinen, Terrakotta, Granitsäulen zwischen den Fenstern), welche klar und ungesucht die Bestimmung des Gebäudes ausdrückt, gehört zu den ersten guten Früchten, welche das realistische Bestreben in unserer Architektur gezeitigt hat. H. T. Holmgren ist der Erbauer der Universität in Upsala, welche in Backstein und Sandstein aufgeführt ist, der Glanzpunkt des Ganzen ist das stattliche Vestibül, die Wirkung des äußeren Gebäudes wird beträchtlich herabgesetzt durch den unverhältnismäßig großen freien Platz, den man vor demselben angelegt hat.

M. Isaeus lieferte in der Nordstedtschen Buchdruckerei ein im altdeutschen Stil gehaltenes Rohbaugebäude. Isaeus besaß eine lebhafte Phantasie und viel Unternehmungslust, doch war er nicht immer sorgfältig in der Ausführung des Details. Er baute das Gebäude der Gesellschaft Skandia unterhalb des Schlosses aus Granit in florentinischem Palaststil, aber in der Badeanstalt an der Sturegatan gab er eine modernisierte Auflage vom Palast Vendramin-Calergi in Venedig mit einer in bunter Marmorimitation gemalten Fassade.

Das Verlangen nach Farbenwirkung ist für diese Periode charakteristisch, man ist der weißgekalkten Fassaden überdrüssig. Auch in der Zimmerdekoration zieht man dunkle Töne vor, die Eßzimmer werden in deutscher Renaissance gehalten mit hohen Paneelen und schweren Eichenmöbeln, die Kachelöfen sind dunkel, pompejanische Malerei schmückt die Decken und vor Fenstern und Türen hängen schwere dunkle Vorhänge. Die Festlokale — namentlich die für Stockholm charakteristischen „Gold-Cafés" — prunken im leuchtenden Renaissance- (Berns Salon) oder im Alhambrastil (der später abgebrannte Sveasaal, ein in seiner Art hervorragendes Werk von Ludwig Peterson) oder im Drottningholmsstil (die „Bar" des Hotels Rydberg).

Die historischen Stile werden eifrigst gepflegt und es wird hierbei eine gründlichere technische Kenntnis an den Tag gelegt als wie die älteren Architekten sie besaßen. Die jungen Architekten der achtziger Jahre begannen Häuser im italienischen Palaststil zu zeichnen, im altdeutschen Stil, im Stil Franz' I. oder spanischen oder maurischen Stil mit Vergoldungen und Wandmalereien, in Sienagotik, im Rosenborgstil (dänische Renaissance), und sie sind recht geschickt in der Benutzung älterer Architektur, welche sie den modernen Bedürfnissen anpassen. Es kommen hinzu der Vasastil, schwedischer Barockstil und Gustavianischer Stil. Den Architekten sind nämlich die Augen geöffnet worden für die Baudenkmäler, die sich in unserer überlieferten schwedischen Architektur befinden, für den Stil und den Geschmack, der in den alten Teilen von Stockholm vorherrschend ist, in den alten Schlössern und denjenigen alten Bürgerhäusern, denen es gestattet wurde, fortzubestehen, und nun wuchs daraus eine neue Architektur hervor, deren Wurzeln zum Teil in Schwedens eigener Baukunst verflossener Zeiten liegen.

Zu diesen Stilbestrebungen gehörte auch die Restaurierung historischer Gebäude; die Restaurierungen waren zu dieser Zeit zahlreicher und gründlicher als es in der Mitte des Jahrhunderts der Fall war, wo man sich damit begnügte, Ziegelimitationen auf die Außenmauern zu malen und nach deutschem Muster gotische Einrichtungen in alten Schlössern aufzustellen, auch in Renaissancegebäuden. Es ist dies ein Dekorationsstil, welchen man mit dem Namen „Jagdschloßgotik" bezeichnen kann. Eine Menge Kirchen, große sowohl wie kleine, wurden nun wieder so hergerichtet, daß sie ein Aussehen erhielten ungefähr demjenigen entsprechend, das sie zur Zeit ihrer Erbauung hätten haben müssen, vorausgesetzt, daß sie konsequent im Stil ihrer Zeit gehalten gewesen waren — was fast nie der Fall war. Zusätze, welche in späteren Jahrhunderten gemacht worden waren, wurden entfernt, die Mauern von dem Kalkbewurf befreit, wobei alte Wandmalereien zutage traten, aber hier und dort wurden auch neue mittelalterliche Gemälde geschaffen, sogar

im Dom zu Upsala. Schlösser (Kalmar, Gripsholm, Örebro und andere) wurden instand gesetzt, gereinigt, komplettiert, man war bemüht, den Stil konsequent durchzuführen, aber das historische Interesse und der altertümliche Charakter der Gebäude wurde durch das Neue, welches im alten Stil hinzugefügt wurde, beeinträchtigt.

Abb. 82. J. G. Clason: Das Adelsvärdsche Haus in Stockholm (vollendet 1890).

Aus den Studien, welche unsere Architekten an alten Stilen im Ausland und in der Heimat gemacht hatten, hatten sie unter anderem den Grundsatz gewonnen, daß das Material an einem Gebäude hervortreten und nicht versteckt werden soll, daß ein Stoff nicht einen anderen imitieren darf, und daß jedes Material seiner Natur entsprechend behandelt werden soll. Ebenso soll sich die Bestimmung eines Gebäudes in seiner Außenseite ausdrücken und die Fassade soll sich nach dem Plan richten. Damals lernte man auch das Baumaterial zu verwenden, welches sich in

den schwedischen Bergen vorfand, und das ebenso mannigfaltig wie vortrefflich war. An der Spitze der jüngeren Architekten stand Isak Gustaf Clason (geboren 1856). Er baute in den achtziger Jahren Stockholms stattlichstes Privatgebäude, das Bünzowsche Haus am Strandvägen, im Stil Franz' I. in Kalkstein und Ziegel

Abb. 83. J. G. Clason: Palast des Grafen Hallwyl in Stockholm (vollendet 1899).

gehalten, und führte darin eine freie Gruppierung der Fenster durch, auch die Breite der Fenster war verschieden, dem Zweck der verschiedenen Räume entsprechend. Das Adelsvärdsche Haus baute er in einem selbsterdachten Stil, welcher sich an die schwedischen Bauten des 17. Jahrhunderts anlehnte. Bestimmend für die Außenseite des Hauses ist das Material gewesen, Schiefer, welcher nur durch Spalten und Sägen behandelt werden konnte; daraus ergibt sich die absolut glatte

Mauerfläche der unteren Stockwerke. Der obere Teil ist in gelbem Putz gehalten, die beiden Erker und die anderen Verzierungen sind aus Kalkstein. Aus den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts stammt der Hallwylsche Palast. Die Fassade mit dem großen Eingangstor, über welchem das Familienwappen des Besitzers prangt, mit den erfinderisch komponierten Fensterumrahmungen im ersten Stock und der sehr schönen Balustrade des Daches ist in vornehmem, streng geschlossenem Stil gehalten, hier vortrefflich am Platze und mit überlegenem

Abb. 84. J. G. Clason: Haus des Grafen Cl. von Rosen in Stockholm (vollendet 1898).

Geschmack und Geschicklichkeit durchgeführt. Schwedische Stile wandte Clason beim Rosenschen Hause am Strandvägen in elegantem Barock an, ferner beim Haus der Städtischen Feuerversicherungsgesellschaft am Skeppsbron in Tessinschem Stil, unter Benutzung der Einzelheiten des von Tessin dem Jüngeren erbauten Hauses, welches ehemals an diesem Platze stand. Der Palast des nordischen Museums, welches noch nicht ganz vollendet ist, ist im Vasastil gehalten, welcher der Aufgabe frei angepaßt ist. In jedem Zoll gediegen steht das Gebäude als die größte monumentale Schöpfung da, welche die moderne historische Schule unserer jungen Architekten geschaffen hat.

Außer Clason ist noch eine ganze Anzahl gut geschulter und tüchtiger Architekten zu nennen, welche ihr künstlerisches Bestreben sowohl in einer Kombination älterer Stile als auch im Schaffen neuer Ausdrucksmittel zu erkennen gaben. Karl Möller (geboren 1857) hat Kirchen gebaut — unter anderen die Johanneskirche

Abb. 85. Karl Möller: Das Arbeitsinstitut in Stockholm. (1893.)

in gotischem Stil —, die Johannes-Volksschule, welche in wohltuender Weise aus dem Rahmen phantasieleerer Trockenheit heraustritt, welche zu jener Zeit die Schulgebäude kennzeichnete, ferner das Arbeiterinstitut, dessen kleine, einfache, anspruchslose Fassade aus Ziegel und Sandstein vortrefflich zusammengestellt ist; hier ist nichts Effektsuchendes, aber alles ist klar, sicher und harmonisch, und jede Einzelheit befindet sich an ihrem richtigen Platz. Ein Backsteingebäude von großem

Abb. 86. Ludwig Peterson: Magazin der Höganäs-Gesellschaft in Stockholm (vollendet 1889).

Interesse lieferte Ludwig Peterson (geboren 1853) in dem Höganäsmagazin, bei welchem sich der Stil nach dem gegebenen Material richten mußte, dem feuerfesten Ziegel von Höganäs. Es kam dabei ein sehr selbsterdachter Stil mit romanischen Tendenzen, aber völlig persönlicher Behandlung zur Anwendung. Die

Außenseite drückt klar den Zweck des Gebäudes aus, sogar die Treppe in der Ecke und die Fahrstühle sind markiert. In dem Hause Birger Jarlsgatan 2 (siehe Abb. 87) ist englische Gotik selbständig behandelt, während das gegenüberliegende Haus, welches ebenfalls auf dem Bilde sichtbar ist, im modernisierten

Abb. 87. Birger Jarls-Straße in Stockholm.

Franz I.-Stil mit Vergoldungen und anderen Zieraten (von F. Ullrich und Hallquist) ein für das neue Stockholm typischer Mietspalast aus dem Beginn der neunziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts ist. In dem Birger Jarls-Bazar hat Peterson, dieses Mal mit F. Stenberg zusammen eine gänzlich moderne neue

Arbeit geschaffen. In den meisten der neuen Gebäude findet man eine recht erfinderische Ausnutzung des Raumes, aber das ist ein Gebiet, auf welches wir hier nicht weiter eingehen können, es hat uns nur die Außenseite der Gebäude zu beschäftigen, und selbst darin müssen wir uns infolge von Raummangel auf die charakteristische Gebäude beschränken. Eine vornehme und geschmackvolle Fassade

Abb. 88. E. Stenhammar: Das Geschäftshaus „Zentralpalast" in Stockholm (vollendet 1898).

hat Peterson dem Künstlerhaus gegeben; dasselbe ist leider im spanischen Stil statt im Stockholmer Stil gehalten, der gerade bei diesem Gebäude angebracht gewesen wäre.

An dem Bau der modernen Geschäftshäuser sind verschiedene unserer jungen Künstler beteiligt. Der Zentralpalast von E. Stenhammar (geboren 1859) und das Geschäftshaus Hamngatan 5 von J. Laurentz (1851—1901) liefern Beiträge zu der modernen internationalen Eisen- und Glasarchitektur. Beide Gebäude haben

Abb. 89. G. Wickman: Die Schonensche Privatbank in Stockholm (vollendet 1900).

ein Gerippe von Granitpfeilern, welche durch das ganze Haus hinaufgehen, vom Boden bis zum Dach, und welche durch eiserne Querbalken verbunden sind; das System der Konstruktion ist ehrlich und kräftig in der Fassade ausgedrückt. Von den vielen neuen Bankgebäuden ist die Schonensche Bank von Gustaf Wickman (geboren 1858) die originellste. Für einen Platz komponiert an welchem zwei enge Gassen sich schneiden, ist sie darauf berechnet, nur in der Nähe betrachtet zu werden. Die Formen, welche neue und überraschende Motive aufweisen, sind mächtig und massiv, wie es sich für ein Gebäude ziemt, welches die materiellen Möglichkeiten des soliden Schonen repräsentieren soll. Der prächtige, rötliche Schonensche Sandstein hat sich willig den Wünschen des Baukünstlers gefügt. In wenigen Werken unserer Architekten drückt sich so viel persönliche und lebensfrische Laune aus wie in dieser Improvisation, die übrigens auch zwischen den Erzeugnissen ihres Schöpfers ziemlich vereinzelt dasteht.

Fortschrittler ist in diesem Kreis von Architekten aber in erster Linie Ferdinand Boberg (geboren 1860). Sein erstes aufsehenerregendes Werk ist die Feuerwache in Gefle (1890), deren Stil auf amerikanische Vorbilder hindeutet. Auch in dem Stockholmer

Elektrizitätswerk und der Gasanstalt verlieh er dem Zweck und dem Inneren des Gebäudes einen konsequenten Ausdruck in der Außenseite und wußte dieselbe gleichzeitig lebendig und effektvoll in massiver Kraft und Sicherheit zu gestalten. Das in den Formen prächtige Portal des Elektrizitätswerkes hat einen wohlverdienten Ruf erlangt, namentlich auch durch die originelle Idee des Künstlers, Glühlampen und Leitungsdrähte als ornamentales Motiv zu verwenden. Von den

Abb. 90. F. Boberg: Das Postgebäude in Stockholm (vollendet 1904).

Gebäuden, welche er zu der Stockholmer Ausstellung 1897 errichtete, war die Kunsthalle mit ihren ungemein geschmackvollen Details — dem Portal, der Loggia und der um das ganze Gebäude herumlaufenden Leiste — das originellste und geschmackvollste.

Im schwedischen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris (1900) schuf Boberg ein Gebäude, welches von den Fremden mehr bewundert wurde als von uns Einheimischen.

Das größte Werk, welches wir bislang von Boberg besitzen, ist das neue Postgebäude in Stockholm (vollendet 1904). Die Lage des Hauses an der Vasa-

gatan, welche von vorne keinen freien Überblick auf die Fassade zuläßt, hat für die Anordnung der Fassade bestimmend gewirkt mit ihren kräftigen Formen und Linien, den Ecktürmen, die in die Masse des Gebäudes mit hineingezogen sind, dem niedrigen Hauptturm, der die Straße zu beiden Seiten beherrscht, und dem Portal, das darauf berechnet ist, in der Nähe gesehen zu werden. Mit seinen

Abb. 91. F. Boberg: Portal des Postgebäudes in Stockholm.

kräftigen Linien und üppigen Dekorationen, zu denen aus Stein gehauene Blumenguirlanden gehören, ist diese Mittelpartie, welche nicht in allen Einzelheiten geschmackvoll, aber in ihrer Gesamtwirkung imponierend ist, ein für den Künstler durch und durch charakteristisches Werk. Rund um den Fuß des Gebäudes schmiegen sich Tannenzweige in stets wechselnder Anordnung und drinnen im Expeditionssaal, dessen Architektur mit der Außenseite des Hauses in völliger Übereinstimmung steht, gehen diese Zweige in gemalte Wanddekorationen von Blumengewinden und Land-

schaftsmedaillons über. Bei der Ornamentik entfaltet Boberg eine originelle Phantasie und raffinierten Geschmack, auch wenn diese Ornamente, welche so zart und fein ausgeführt sind, daß sie fast wie Filigran wirken, nicht für unser rauhes Klima berechnet erscheinen. In den beiden großen Privathäusern, welche

Abb. 92. F. Boberg: Privatgebäude in Stockholm (vollendet 1903).

er in Stockholm errichtet hat, in dem Carlbergschen Hause im Hintergrunde der Vasagatan und dem Haus am Rosenbad, welches den Bondeschen Palast aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts ersetzen sollte, macht sich ein Haschen nach origineller Wirkung ziemlich auffällig bemerkbar. Dennoch ist das Rosenbadhaus

ein typisches Stockholmer Gebäude insofern, als es gänzlich aus dem Rahmen der Gebäude, in welchen es hineingesetzt wurde, heraustritt und völlig isoliert dasteht. Es ist eines der auffallendsten Gebäude Stockholms und ein aufsehenerregender Beweis für l'art nouveau in der schwedischen Architektur.

Abb. 93. E. Lallerstedt: Der Neubau des Bergslagsbahngebäudes in Stockholm (vollendet 1904).

Zu den modernen Gebäuden, welche die Stadt aufzuweisen hat, gehört das Haus der Bergslagsbahn von Erik Lallerstedt (geboren 1864). Es steht an dem offenen Zentralplan, und seine Konturen sind darauf berechnet, bei der Fernwirkung nicht zu verlieren. Daß das Dach in den äußeren Linien des Gebäudes mitwirkt, ist bezeichnend für unsere modernste Architektur, bei den Häusern aus dem

19. Jahrhundert hörte die Architektur an der Dachleiste auf. In der Ornamentik ist die Lokomotive mit dem rauchenden Schornstein verwandt.

In der neuesten Architektur macht sich eine durchgreifende Neigung zu festen

Abb. 94. Stureplan in Stockholm (siehe Seite 131).

Formen bemerkbar, für massive Wirkung, für lastendes Gewicht. Es wird vielfach gediegenes Material verwandt, bald sind die Fassaden aus Granit, aus Marmor oder Sandstein, oder auch aus einer Zusammensetzung verschiedener Steinarten. In den letzten Jahren ist man freilich auch zu den verputzten Fassaden zurück-

Abb. 95. Erik Josephson: Leibgarde-Kaserne in Stockholm (1897).

gekehrt, in der Regel aus pekuniären Rücksichten, aber der Putz wird doch mit größerer Einsicht angewandt. Er will nichts anderes vorstellen als was er wirklich ist. Vielfach zieht man große ungeschmückte Fassaden vor, das Ornamentale wird in den Hauptpartien des Gebäudes zusammengefaßt, in den Ecken und Portalen, welche häufig geschmackvoll komponiert und von Meisterhand in Stein gehauen sind. An manchen Stellen zeugen originelle Formen von der Bildungsfähigkeit unserer Architekten, aber es fehlt auch nicht an Übertreibungen nach der protzenden und prahlenden Seite hin. Ein typisches Bild der Stockholmer Physiognomie sehen wir in Abbildung 94; das Gebäude im Hintergrunde des Stureplan

Abb. 96. E. Stenhammer: Die Villa des Künstlers (1898).

(in Ziegel, Putz und Sgraffito, von Zettervall) repräsentiert das Jahr 1880, das Haus rechts in mächtigem modernisiertem Barock (von Hagström und Ekman) und das zur Linken, welches wie das vorher genannte aus hellgrauem Sandstein gehauen ist (von Erik Josephson), repräsentieren den Stockholmer Geschmack am Übergang zum 20. Jahrhundert. Die Hauptstraßen in dem modernen Stockholm machen einen unruhigen Eindruck, es ist auffallend, wie jedes Haus bemüht zu sein scheint, auf Kosten des Nachbarhauses die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Ich richte mich nicht nach der Straße, die Straße hat sich nach mir zu richten, scheinen sie zu sagen. Das Auge hat keinen rechten Ruhepunkte in diesem Wirrwarr von gebrochenen Linien, Ausbauten aller Art, großen und kleinen Giebeln, Kuppeltürmen und Türmen in der Form von Lichtlöschern, Glockentürmen ohne

Glocken und ultramodernen, platten bauschigen Hängetürmen. Man vermißt eine ruhige, harmonische Gesamtwirkung.

Erst in letzter Zeit hat man angefangen, bei einer Straßenanlage auf Zusammenhang und Berücksichtigung der Gesamtwirkung zu dringen. Es ist noch nicht lange her, als man dem zentralen Teil von Upsala ein völlig neues Aussehen gab, es geschah dies im Zusammenhang mit dem Umbau des Domes und dem Hinzukommen des Universitätsgebäudes. Es fehlt völlig an Übereinstimmung zwischen den einzelnen Gebäuden, der ganze Komplex ist stillos, zerrissen, wirkt beleidigend für das Auge. Wenn auch die Rücksichtnahme auf die künstlerischen Forderungen bei der Anlage von Stadtplänen noch nicht allgemein durchgedrungen ist, so ist der Anfang doch immerhin gemacht. Die Architekten Per Hallman und F. Sundbärg haben sich namentlich in dieser Hinsicht verdient gemacht.

Auffallend ist die Tatsache, daß der Aufschwung in unserer Architektur sich namentlich bei der privaten Bautätigkeit bemerkbar macht. Die öffentlichen Gebäude sind — mit wenigen Ausnahmen — von geringerem Interesse. Ein großes Bauunternehmen, das Reichstags- und das Reichsbankgebäude auf dem Helgeandsholm, ist gegen den gesunden Verstand und die fast einstimmige Ansicht der Fachleute durchgesetzt worden. Der Architekt dieses Komplexes ist Aron Johansson (geb. 1860).

Öffentliche Gebäude an ungeeigneten Plätzen aufzuführen, ist eine Spezialität der Stockholmer. Wir sind jetzt im Begriff, ein Rathaus an einem vortrefflichen Hafenplatz zu errichten und an zwei Seiten des Kungsträdgårdens eine Reihe von Kanzleigebäuden aufzuführen, die natürlich nicht das geringste mit einem Lustgarten zu tun haben.

Die letzten Jahrzehnte haben uns eine Menge neuer Bauunternehmungen gebracht und desgleichen viele neue Pläne und Vorbereitungen. Kirchen, Kapellen und Vereinshäuser wurden gebaut von Möller, Lallerstedt, G. Hermanson, Agi Lindegren, G. Lindgren; Schulen von Georg Nilsson (Adolf Fredriks Volksschule) und anderen; Theater von A. Anderberg (das königliche Theater, ein wohldurchgearbeitetes Werk, wenn es auch äußerlich sehr schwerfällig wirkt), Fr. Lilljekvist (das jetzt im Bau begriffene dramatische Theater in Stockholm); Kasernen von Erik Josephson (die Kaserne des Kavalleriegarderegiments in Stockholm in schwedischem Barock, recht wirkungsvoll); Badeanstalten von W. Klemming (das neue Zentralbad in Stockholm); Rathäuser von A. Hellerström (das stattliche Rathaus in Helsingborg); Bankgebäude von Aron Johansson und anderen; Hotels im Stockholmer Skärgård von Josephson (Saltsjöbaden), Lallerstedt (Vaxholm); Herrenhäuser von Clason, C. Wahlman (Tjolöholm), R. Östberg. In Gothenburg ist die moderne Architektur durch V. von Gegerfelt vertreten (Schulen, Krankenhäuser, die originelle Fischhalle), H. Hedlund (Stadtbibliothek, Volksbibliothek und zusammen mit Y. Rasmussen das Haus der Gesellschaft Svea), Karl Johansson (die Bank der Kaufleute im florentinischen Stil vortrefflich behandelt), G. Krüger (Valands Ausstellungsgebäude), E. Thorburn (das Gebäude des Handwerker- und Industrievereins), J. A. Westerberg, welcher sich dem englischen Geschmack näherte, Adrian Pettersson und andere. Auch kleinere Städte haben die moderne Bewegung mitgemacht und haben verdienstvolle Bauten aufzuweisen.

Abb. 97. Alf Wallander: Porzellanvasen mit Reliefs und Unterglasurfarben.

Auch auf dem Gebiete der Holzbaukunst sind interessante Werke entstanden, teils Ausstellungs- und Sportsgebäude (Stockholms Idrotspark von Lilljekvist, R. Arborelius, T. Grut), teils Villen. Der banale Typus der aus den Tischler-

Abb. 98. Anna Boberg: Porzellanvase mit Pfauen. — Alf Wallander: Porzellanvasen mit Kakadus und Drachen.

fabriken hervorgegangenen Dutzendvillen verunziert unsere Villenvorstädte leider in bedauerlicher Weise. Es sind aber auch wohlgeglückte Arbeiten in Holzbau geschaffen worden, teils mit englischem Anstrich, teils mit Verwendung altschwedi-

scher Motive, welche den modernen Ansprüchen angepaßt wurden. Ernst Stenhammars Villa auf Ingarö ist typisch für das Bestreben, das Bequeme mit dem Charakteristischen und Malerischen zu vereinen, so ein rotgestrichenes Haus mit den weiß gehaltenen Hausecken und Fensterumrahmungen und dem hohen Ziegeldach kommt in seiner grünen Umrahmung von Birken und Kiefern in der Bucht eines schwedischen Skärgårds vortrefflich zur Geltung. Karl Westman hat im gleichen Geschmack gefällige Häuser gebaut. Typen altschwedischer Landhäuser sind in anheimelnder Weise von M. Dahlander und R. Östberg verwandt worden. Lallerstedt hat in seinen einfachen kleinen Bahnhofsgebäuden eine beachtenswerte Anregung geboten.

Abb. 99. G. Wennerberg: Fayenceteller mit Sgrafittodekor, dunkelgrün auf hellerem Grund.

Die meisten der genannten Architekten sind auch auf dem Gebiet der Zimmerdekoration tätig. Auch hier hat sich die Entwickelung von Imitationszierat und leerem Schmuck zum Realismus vollzogen, von der Nachahmung historischer Stile zur Bildung neuer Stile. Auf dem Gebiet der Möbelkunst ist das Bestreben der Schweden weniger darnach gegangen, mit den Repräsentanten der l'art nouveau in England, Frankreich und Österreich zu wetteifern, als zweckmäßige und bequeme Gegenstände herzustellen, ehrlich in der Wahl des Materials zu sein und die Möglichkeit zur Bearbeitung desselben sorgfältig zu studieren. Das Gewerbe der Bauern hat dabei mancherlei Anregung geboten — auch in bezug auf die Farbe der Möbel — aber es ist nicht in überwiegendem Grade stilbildend gewesen. Proben für ge-

diegene und charaktervolle Anwendung der nationalen Motive haben die Gebrüder Eriksson in Arwika geliefert in Möbeln mit kernvoller Formgebung und von hervorragender Arbeit, zuweilen mit geschnitzten Figuren, mit Ornamenten von stilisierten Gewächsen und schmiedeeisernen Beschlägen. Die Architekten Westman, Wahlman und andere haben in bezug auf Möbel und Einrichtungen trefflich Anregungen gegeben, auch haben sie verschiedene geglückte Versuche geliefert, einfache, geschmackvolle Möbel für das bürgerliche Alltagsleben billig herzustellen. Erik Josephson, Alf Wallander und andere sind auf demselben Gebiet tätig gewesen, während F. Boberg in der Hauptsache vornehme Möbel entworfen hat, darunter wahre Prachtstücke mit üppigem, reichem Zierat. Von ihm rühren auch höchst geschmackvolle und mit feinstem Schmuck verzierte Kachelöfen her. Auf demselben

Abb. 100. A. Wallander: Die Krähen. Gobelin.

Gebiet hat sich Agi Lindegren ausgezeichnet, wie auch in anderen Zweigen der angewandten Kunst, von der Ausschmückung von Kircheninterieurs im historischen Stil an bis hinab zu Entwürfen von Möbeln und Bucheinbänden. Von originellen Möbeln sind die sogenannten „Stabbestühle" des Malers Fjaestad zu nennen und von künstlerisch entworfenem Hausgerät seine Lampen aus Schmiedeeisen mit stilisierten Tannenzweigen und Tannenzapfen aus Messing. Auf vielen Gebieten macht sich ein eifriges und intelligentes Bestreben bemerkbar, die handwerksmäßige Fabrikware durch persönlich erdachte und ausgeführte Gegenstände zu ersetzen. Vortreffliche Schmuckgegenstände in Metall haben, außer den bereits genannten Künstlern, Eva Bonnier, Agnes Frumerie, Alice Nordin und andere entworfen. Hjalmar Norrströms Prachtvasen in Stahl- und Kupferätzung zeugen von Geschmack, Stilgefühl und hochentwickelter technischer Geschicklichkeit. Entwürfe für Goldschmiedearbeiten haben Agi Lindegren, V. Strandman, R. Andersson, Wetterlund und andere ge-

liefert, die Glasbearbeitung erhebt sich vielfach zur Kunst, und innerhalb der Keramik, deren Technik in letzter Zeit große Fortschritte gemacht hat, dank der Einführung von neuen Methoden im Formen und Brennen, haben sich schwedische Künstler durch Reichtum an Phantasie, durch technische Geschicklichkeit und Selbständigkeit ausgezeichnet.

Vor allem haben sich Alf Wallander (geboren 1862) und Gunnar Wennerberg (geboren 1863) auf diesem Gebiet einen Namen gemacht. Ehe Wallander sich der angewandten Kunst zuwandte, welche er nun jahrzehntelang mit unermüdlicher Tätigkeit ausgeübt hat, war er ein geschickter Maler. Die Vasen, Lampen, Schalen und Service, welche er modelliert hat und welche in Rörstrands Porzellanfabrik ausgeführt wurden, sind charakteristisch durch ihre robusten, kräftigen Formen und durch die lebhaften Farben. Sonnenrosen, Kletten, Wasserlilien, Ahornblätter, Krabben, Eidechsen, Schwäne, Delphine, Nixen, alles realistisch und in starkem Relief behandelt, schmücken seine Vasen und Schalen, die Meereswogen dienen ihm als ein brauchbares Ornament, und beispielsweise ein Motiv wie „Krähen in einer Kiefer" hat er recht wirkungsvoll bei einer Lampe angewandt. Erfinderischer Geist, Mut zur Originalität, Geschmack und ein kräftiger malerischer Charakter zeichnet Wallanders phantasievolle Werke auf dem Gebiet der Keramik aus. Wennerberg, dessen Tätigkeit auf demselben Gebiet mit der Porzellanfabrik in Gustafsberg verbunden ist, begann als Blumenmaler und ging später dazu über, Vasen und Teller mit stilisierten schwedischen Blumen zu schmücken, sowohl mit den bescheidenen Wiesenblumen als auch mit effektvollen und dekorativen Prachtpflanzen. Dann legte er sich auch auf das Modellieren. Es ist ihm mehr Zartheit, Geschmack und Feinheit in den Formen eigen als Wallander, jeder von ihnen hat sein Temperament für sich, so daß sie einander nicht verdunkeln. Tüchtiges auf dem Gebiet der keramischen Kunst hat unter anderen der in Paris ansässige Graf Nils Barck (geboren 1863) geleistet, dessen Vasen und Kruken in Grèsmasse originell und geschmackvoll sind.

Auch in der textilen Kunst haben die letzten Jahrzehnte eine bedeutende Entwickelung hervor-

Abb. 101. A. Wallander: Elstern im Kirschbaum. Gobelin. (1897.) Stockholm, Nationalmuseum.

gebracht. Der Verein „Freunde der Handarbeit", gegründet 1874, gab den ersten Anstoß dazu. Seither haben Selma Giöbel, Tora Kulle und andere für die Entwickelung des Geschmacks und des Stilgefühls gesorgt. Als erste Aufgabe galt es, alte Gewebe und Stickereien zu sammeln und die alten Techniken zur Herstellung wieder einzuführen. Von der Wiederaufnahme der Bauernstile aus den verschiedenen Provinzen, von altnordischen Stilen und historischen Stilen

Abb. 102. Anna Boberg: Wald im Schnee. Gobelin. (1902.)

jüngerer Zeitalter gelangte die Bewegung zu neuen, modernen Ansätzen. Daß die Motive mit so viel frischer Originalität gewählt wurden, und daß die Behandlungsweise mit künstlerischer Konsequenz und entwickeltem Geschmack verbessert wurde, mit großen Forderungen an die Technik und mit feiner Kenntnis der Möglichkeiten des Stoffes, gab der neuen Kunst eine solide Basis. Als die hervorragendsten Musterzeichner haben wir zu nennen: Hanna Winge, Agnes Branting, Maria Sjöström, Selma Giöbel, S. Gisberg, M. Widebäck, Karin Westberg, und

auch auf diesem Gebiete stehen Alf Wallander und Wennerberg in erster Linie zwischen den neuschaffenden Künstlern.

Schwedens Flora hat mannigfaltige Motive für die Webekunst geliefert. Die Stilisierung ergibt sich hier von selbst, rhythmische Linien, glatte Flächen, breite Behandlung der Farben, dekorative Tonschönheit sind unweigerliche Forderungen, aber die Stilisierung wechselt in den verschiedenen Arbeiten beträchtlich, sie kann ernst sein wie bei Wallanders philosophierenden Krähen, sie kann auch heiter sein wie in seinem Elstermotiv oder wie auf Wennerbergs Waldinterieur im blumenreichen Sommer. Schwedische Wintermotive — Schnee gegen blauen Himmel — lassen sich wirkungsvoll stilisieren, wofür Anna Bobergs Entwürfe für Hautelisseweberei ein Beispiel liefern, und Gustav Fjaestad hat in seinen Entwürfen einen höchst originellen Ausdruck für solche Motive gefunden, wie fließendes Wasser durch Laubwerk hindurch gesehen und im Sonnenschein glitzernde Wellen. Einen Gegensatz zu diesen Stilbestrebungen bietet Carl Larssons Entwurf „Die Krebsfischer", welcher vom Verein „Freunde der Handarbeit" ganz realistisch, wenn auch in vereinfachter Farbenskala, aber ohne Aufgabe der Freilichtbestrebung in Hautelisse ausgeführt wurde.

* * *

Während des verflossenen Jahrhunderts hat die schwedische Kunst anfangs tastend, nachher mit immer wachsender Sicherheit nach eigenem Boden gesucht, auf dem sie gedeihen könne, nach eigenen Motiven und eigenem Charakter. Sie hat auch gesucht, ihrer Kraft sicher zu werden, sich die Fähigkeit anzueignen, auf festem Fundament zu bauen. Sie hat stets den lebhaften Wunsch gezeigt, von anderen Nationen zu lernen und mit ihnen zu wetteifern. Neben dem Streben nach nationalem Ausdruck geht das mindestens ebenso löbliche Streben nach Entwickelung, nach künstlerischer Echtheit und Vollwertigkeit. Denn nationale Kunst ist gut, aber gute Kunst ist besser.

Künstler-Register.

(Ein Stern hinter einer Seitenzahl verweist auf eine Abbildung.)